الانزياح

من منظور الدراسات الأسلوبية

د. أحمد محمد ويس





الانـزيـاح

من منظور الدراسات الأسلوبيّة

الدكتور أحمد محمد ويس
قسم اللغة العربية – كلية الآداب
جامعة حلب

الانـــزيـــاح

من منظور الدراسات الأسلوبية

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى
1426 هـ ـ 2005 م

مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمرا ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام ـ ص.ب. 113/6311
تلفون 791123 (01) ـ تلفاكس 791124 (01) بيروت ـ لبنان
بريد الكتروني majdpub@terra.net.lb

ISBN 9953 – 427 – 97 - 6

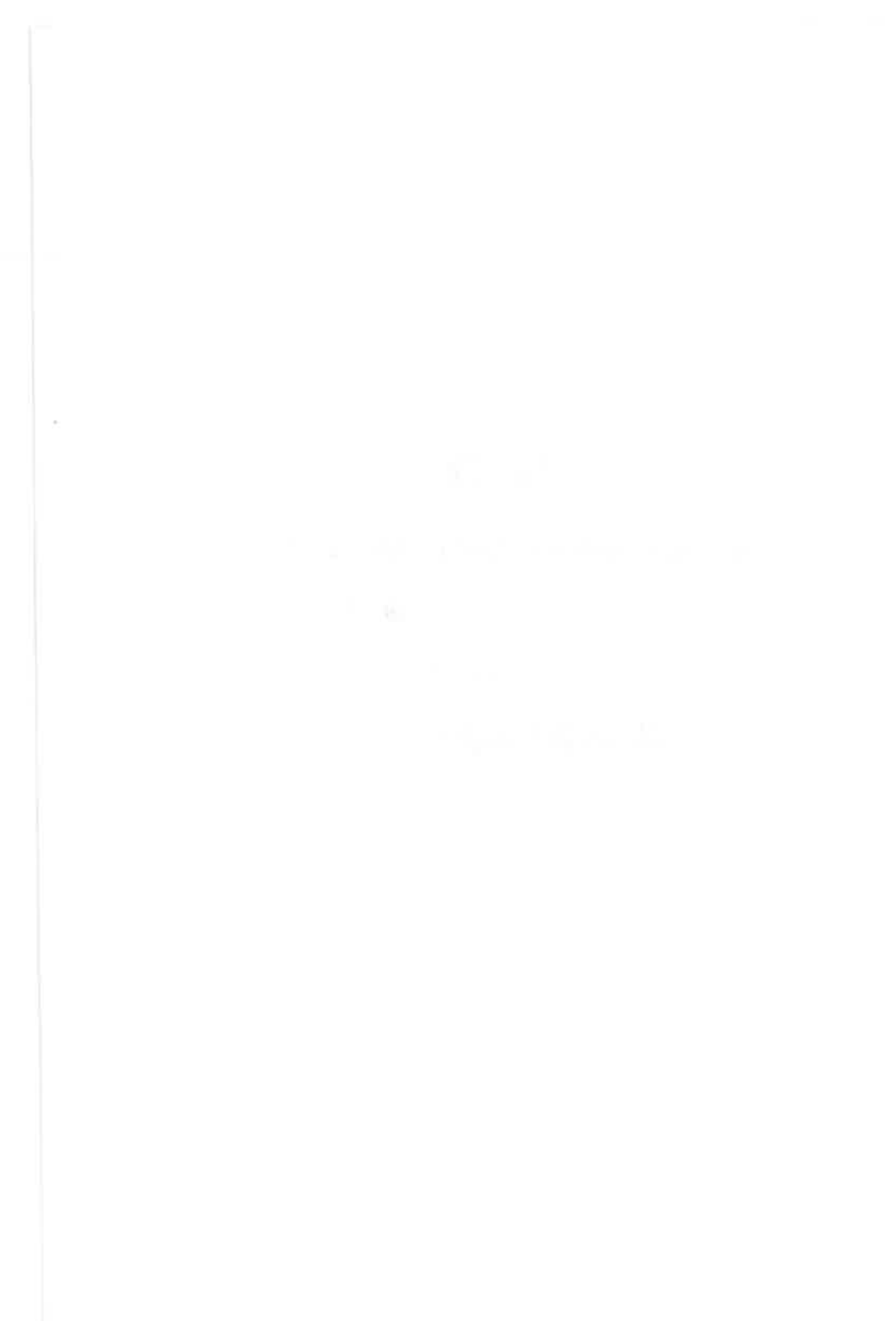
الإهــداء

إلى الأستاذ الكبير الدكتور شكري محمد عيّاد

الناقد

و المبـدع

و الإنسان الإنســـان ..



بسم الله الرحمن الرحيم

« والأدب ، ومعه النقد ، ليسا حصيلتين لنشاط الإنسان اليوميّ ، إنهما بعض الكيان الإنسانيّ الممتد في الماضي إلى فجر التاريخ ، والسارح في المستقبل إلى آفاق بلا حدود ، ولكنهما يتحاوران دومًا مع الزمن الحاضر ، ومثلهما كل كلام عنهما » .

شكري محمد عياد

المقدمة

لم يعد غريبًا بيننا علم الأسلوب بآية مانراه من كثرة الدراسات المتلاحقة التي يطّرد صدورها عامًا إثر عام . فأمّا السرّ من وراء هذا الاطراد فلعله كامن فيما تمتاز به الأسلوبية من اقتدار على ملامسة مايسمّى " أدبية الأدب " ؛ إذ الأسلوبية — كما قيل عنها بحق — « بحثٌ عمّا به يتميز الكلام الفنيّ من بقية مستويات الخطاب أولاً ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا » .

ولعل في هذا التعريف مايفضي بنا رأسًا إلى صلب هذا البحث الذي استهدف امتحان مفهوم يعدّ أهمَّ ماقامت عليه الأسلوبية من أركان حتى لقد عدّه نفر من أهل الاختصاص كلَّ شيء فيها وعرّفوها فيما عرّفوها بأنها " علم الانزياحات " .

فإذا رُمنا استجلاء المراد بالانزياح فسيكون فيما اصطنعناه له من وصف أوليٍّ مؤداه أن الانزياح « استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتراكيبَ وصورًا استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ماينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر » وبهذا يكون الانزياح هو فيصلُ مابين الكلام الفنيّ وغير الفنيّ .

وليس من قبيل المبالغة في شيء أن يقال : إن الانزياح يتغلغل في مسارب الأدبية عامّة والشعريةِ على نحو خاصّ تغلغلاً يصحّ معه القول إنه يقع منهما موقع القلب من الجسد ؛ فإذا كان القلب هو مايمدُّ الجسم بالدم والغذاء فإن الانزياح هو « وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقيّ » على نحو ما يقول جان كوهن .

وعلى ذلك فالبحث في الانزياح هو بالضرورة بحث في الشعريّة و هو كذلك بحث في الأدبيّة أيضًا . وذلك يعني فيما يعنيه أنّ ماتثيره هاتان القضيتان من اختلاف وجدال متجدّدين فإنما لابد أن يكون للانزياح فيهما نصيب واف . والحقّ أن ثمة مشاكلة معنوية ، إن جاز التعبير ، بين الاختلاف والانزياح ؛ فإذا كان مؤداهما واحدًا فإن على مَن يخوض في بحث الشعرية والانزياح أن يوطِّن النفس على الاختــلاف .

وبعد .. فحين اخترنا " الانزيــاح " في الدرس الأسلوبي موضوعًا للبحث كنّا على حُسبانٍ لما يمكن أن تواجه المرءَ فيه من مشكلات قد يصل بعضها إلى أن يكون معضلات .

و قد دعــانا الفضول المعرفيّ إلى تخصيص مهــاد عامّ استهدفنا من ورائه تأصيل الانزياح باعتبــاره ظاهرة عامّة كبرى تغطّي الكون والإنسان معــًا . ولم نُرِد من هذا المهاد أن يكون أكثر من جملة إلماعات تنضوي تحت ما يُسمَّى " تضافر العلوم " في تحليل الظواهــر ، وهو أمر من شأنه أن يجعل الظاهرة أكثر انكشافًا وجلاء . وطبيعيٌّ أنْ يتسع هنا مفهوم الانزياح أكثر من مجرد كونه ظاهرة أسلوبية تخصّ النصّ الأدبيّ فحسب .

ثم كان أن احتوت الدراسة على فصلين اثنين : يتعلق الأول منهما بدراسة الانزياح من الخارج ، و يتعلّق الثاني بدراسته من الداخل .

فأمّا الفصل الأول فدرست فيه جملة من المصطلحات التي عبّرت عن المفهوم أو دارت حوله . وقد استغرقتْ مصطلحات الانحراف والعدول والانزياح أغلب الحديث ؛ لأنها هي أقوى المصطلحات وأكثرها استعمالاً وتداولاً . ولكنّ هذه الثلاثة لم تكن في مستوًى واحد ؛ ذلك بأنها لما خضعت للمفاضلة ترجّح لديّ أحدُها من دون أن يعني ذلك رفضًا للمصطلحين الآخرين . ثم تحدثت عن مصطلحات أخرى هي دون هذه الثلاثة صلةً بمفهوم الانزياح . وأشرت في هذا المبحث إلى أن مشكلة تعدد المصطلح واختلافِه ليست عربية الأصل بل هي غربيــّة المنشأ . وقد لاح لي أن كثرة المصطلحات ــ وقد جاوزت الأربعين ــ ربما كانت في وجه من وجوهها تعبيرًا عن ترسخ المفهوم وخطره مثلما هي تعبير عن نسبيته وعدم انضباطه . ثم التفتُّ إلى عقد مقاربة بين كل من مفهوم الاختيار ومفهوم الانزياح على أساس مابينهما من

تقابل وتداخل . ثم شرعت في محاولة تأريخ النظر إلى الأسلوب بما هو انزياح عند الغربيين واستقام لي من خلال ذلك تأصيلُ الانزياح والخروجُ بنتيجة مفادها أنه أمر ليس من ابتداع الأسلوبيّات الحديثة ابتداءً بل هو ضارب في أعماق الفكر النقديّ .

وأمّا الفصل الثاني فكان قوامه ثلاثة مباحث : تركّز أوّلها على أنواع الانزياح وقد ارتأيت أن تكون نوعين اثنين : انزياح استبداليّ وآخر تركيبيّ ، فأمّا الاستبداليّ فاستأثرت فيه الاستعارة بمعظم الاهتمام ، لأنّها أهمّ مايقوم عليه هذا النوع من الانزياح ، بل لعلّها أهم الانزياحات بإطلاق ، ولذلك فقد حظيت عبر مختلف العصور باهتمام الفكر النقديّ على تفاوت في عمق الرؤية والتحليل . وأمّا الانزياح التركيبيّ فيعتمد على مايقوم بين الكلمات من علاقات من شأنها أن تسهم في توليد الأدبية أو في توليد الشعرية . ولعل التقديم والتأخير هو أجلى مظاهر هذا النوع من الانزياح ولذا فقد استأثر بمعظم الاهتمام . ثم وقف البحث وقفة مطولة عند معيار الانزياح ، وهو مفهوم اصطنعه الأسلوبيون بغية تحديد الانزياحات ولقد أشكل أمر تحديد الانزياح على بعض النقاد وجعله معضلة تعسر على الحل . ولكنّ البحث سعى إلى حلها عبر اعتماده جملة معايير تَضَافَرُ فيما بينها على بيان الانزياح . وهكذا فقد عرضت لمعيار اللغة العادية النفعية أو اللغة العلمية وهما مستويان لغويان يخلوان من آثار الفن والجمال . وإنما صلُحا أن يكونا معيارًا للانزياح على اعتبار أن الأشياء بضدها تتماز . ثم عرضت لأثر السياق في تمييز الانزياحات . وعَنَيت بالسياق هنا السياقَ اللغويّ في المقام الأول . ثم وقفت عندما أسماه ريفاتير بالقـارئ العمدة . وعرضت عقب ذلك للذوق باعتباره معيارًا عامًّا ليس للناقد عنه غنى . وعرضت في سياق ذلك لثقافة الناقد وما لها من أثر في تشكيل ذوقه وإنمائه . ثم وقفت عند نظرية الإعلام وما أفادت به علماء الأسلوب . ووقفت عند ما يسمى العلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية ، وكذا عند مايسمّى البنية السطحية والبنية العميقة ومايمكن أن يكون بينهما من بُعد ومسافة ، ثم وقفت أخيرًا عند معيار بدا لي أضعف المعايير وهو الإحصاء . وخلصت إلى نتيجة رأيت فيها تهوينَ ما رآه البعض في المعيار من صعوبة وإشكال . ثم التفت من هذا إلى الحديث عن وظيفة الانزياح وابتدأت المبحث بإثارة مايمكن أن يقال عن وظيفة الفن والأدب . ودلفت من هذا إلى الحديث عن

الوظيفة الرئيسة للانزياح وهي وظيفة تختص بالمتلقي أساسًا فاقتضى ذلك حديثًا عن مبلغ اهتمام النقد به في النصف الثاني من هذا القرن . وعرضت لنظرية أخرى ترتبط بوظيفة الانزياح وبالمتلقي معا ، وتلك هي نظرية الإعلام . ثم شرعت في الكلام على المفاجأة ، وبيّنت مكانها عند السرياليين إذ جعلوها مناط الإبداع . وسعيت إلى تأصيل المفاجأة من سياقات معرفية متباينة لأنتهي إلى حديث النقاد عنها .

وبعد .. فلعل من نافلة القول أن هذا البحث يدخل تحت مايسمّى نقد النقد METACRITICISM ، وإذا كان النقد في أساسه كلامًا على الكلام ، وإذا كان الكلام على الكلام عسيراً وشاقًا كما أخبرنا بذلك أبو حيان التوحيدي ، فإن نقد النقد كلام على كلام على كلام . و هو من ثَمّ أعسر وأشق . وإني إذ أتقدم بهذه الدراسة المقتضبة لأعلم علماً ليس بالظنّ أنها جهد متواضع فيه من جوانب النقص والقصور شيئًا ليس باليسير . و لعل مردّ ذلك إلى انشعابها واشتراك كثير من العلوم فيها ـــ ودون كل علم خرط القتاد ـــ ومن ثَمّ فإن الدارس لابد أن تواجهه مشكلات جمّة في مثل هذه الدراسات . لكن الدأب و التنقير لابد أن يفلحا في تذليل شيء من تلك المشكلات . ومن الله تعالى أستمد العون و التوفيق فله الفضل وعليه التوكل والحمد لله ربّ العالميـــن .

د. أحمد محمد ويس

« مثلما نسعى لاكتشاف ملكــوت الفضـــاء علينـــا اكتـــشاف
ملكوت اللغة و ربّما كان هذان الكشفان أهمَّ معالم هذا العصر ».
رولان بـــارت

« و أوسع من هذا الفضـــاء حديث الإنسان
فـــإن الإنسان قد أشكل عليه الإنســـان ».
أبو حيّان التوحيدي

مهادٌ عامٌ في تأصيل الانزياح

ليس استعجالاً أن نسارع إلى افتتاح البحث هذا بالقول : إن " الانزياح ظاهرة كونيّة " ، أو إنّ " الكون عوالم في انزياح دائم " ؛ ذلك بأنّها حقيقةٌ تستأهل أن يُفتتح بها بحثٌ يروم تأصيلَ الانزياح . وهي حقيقة ماكان لها أن تُعرف حقًّا إلاّ في زمن الكشوفات العلميّة ، أو إن شئتَ : زمنَ الانزياحات الكبرى ، الزمنَ الكوانتيّ (*) العجيـــب .

أما وأنّ الانزياح ظاهرة كونيّة ، فإنّ الكون برمّته مُذ قال الله له : { كُنْ } راح ينزاح بعيدًا بعيدًا عن نقطة البداية . وهي نقطة كانت قبيل انفجارها « أصغر كثيرًا كثيرًا من حيّز يَشغلُه بروتون واحد » [1] ، فمن ههنا ، من هذه النقطة العجيبة انبثقت جميع المجرات ، وابتدأت تمدُّدًا ما توقّف قط .

(*) الكوانتي : نسبة إلى (الكوانـــتم) أو ميكانكا الكم ، وهو أحد فروع الفيزياء الحديثة .

[1] أغروس ، روبرت . و ستانسيو ، جورج : العلم في منظوره الجديد . تر : كمال خلايلي ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٩، ص ٦١. وللتوسع يمكن مراجعة الكتب الآتية : الدقائق الثلاث الأولى من عمر الكون ، لستيفن وينبرغ ، تر : وائل الأتاسي ، دمشق ١٩٨٦، و : الكون ، لكارل ساغان ، تر : نافع أيوب لبّس ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٣ ، ص ٢١٩ــ٢٤٦ ، و : طبيعة الحياة ، لفرانسيس كريك ، تر : أحمد مستجير ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٨، ص ٣٠ ــ ٣٩، و فكرة الزمان عبر التاريخ ، لمجموعة مؤلفين ، تر : فؤاد كامل ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٢ ، و : المادة كما ترى اليوم ، لمجموعة مؤلفين ، تر : وائل أتاسي ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٥ ، ص ٩٣ــ١٠٦.

ذلك أمر سُمِّي " الانفجار العظيم ــ The Big Bang " . وبه ابتُدئ الكون قبل نحوٍ من عشرين مليار سنة . وقد تساءل كارل ساغان في حَيرة : « أمّا لماذا حدث هذا الانفجار ..؟.. فذلك هو أعظم لغز يحيّرنا ، وأمّا أنه حدث فعلاً ، فهو أمر واضح بما يكفي (**) ، فقد كان كل مافي الكون الآن من مادة وطاقة مركّزًا بكثافة عالية إلى أبعد حد ... وربما في نقطة رياضية لاأبعاد لها أبدًا » (٢) .

ثم راح ساغان يتحدث عن الطريق الذي قاد إلى اكتشـــاف الانفجار العظيم فقال : « إن اكتشاف الانفجار العظيم وتراجع المجرات جاء من ظاهرة عامة في الطبيعة تُعرف بـــ (ظاهرة دوبلر Doppler effect) » (٣) . وهي تشير إلى أن كل المجرات يبتعد بعضها عن بعض ، ولكن المجرة كلما زاد بعدها ازدادت سرعة ابتعادهـــا وازدادت أطيافها احمرارًا (٤) ، ومن هنا فقد أُطلق على هذه التغيـــرات اسم (الانزياح الأحمر) (٥) .

أمّا أسرع معدّل للابتعاد أمكن قيـــاسه حتى الآن فهو أربعون ألف ميل في الثانية . وعلى هذا حسب العلماء متى بدأت المجرات هذا التشتت الابتعـــادي في فضاء الكون الرحيب ، فقالوا : إنها قبل نحو عشرين مليار سنة (٦) .

(**) وللمرء أن يستأنس بقول الله عز وجل :{ أوَ لم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتْقًا فَـــفَتَقْناهما وجعلنا من الماء كلَّ شيء حيّ أفلا يؤمنون } [الأنبياء ٣٠] .

(٢) الكون . ص ٢١٩. و يوشك أن يقول هو وغيره من العلماء : إنـــها لاشيء .

(٣) الكون ، ص ٢٢٨ وفي الترجمة « تأثير دوبلر » ولعل الأدق ما أثبتناه .

(٤) انظر : الكون ، ص ٢٣٠.

(٥) انظر : الناغي ، أحمد : الانفجار العظيم ، مقال في مجلة العربي ، ع ٤١٢ مارس ١٩٩٣، ص٩٠. وقد سمّاها عبد العليم خضر بـــ "الانحراف الأحمر" ، انظر كتابه : الظواهر الجغرافية بين العلم والقرآن ، ط ٢ الدار السعودية للنشر والتوزيع جدة ١٤٠٥هـــ ، ص ١٠١. وسُمّاها فؤاد كامل " الزحزحة الحمراء " ، انظر ترجمته بحث إيين نيكلسون : الزمان المتحول ، ضمن كتاب : فكرة الزمان عبر التاريخ ، ص ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٦ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ .

(٦) انظر : خضر ، عبد العليم : الظواهر الجغرافية ، ص١٠٢.

والحق أنّ للمتأمل في القرآن الكريم أن يجد تأكيدًا لهذه النظرية ماثلاً في قول الله تعالى : { و السماءَ بنيناها بأيدٍ و إنّا لموسعون } [الذاريات ٤٧] .

وهكذا فإن ميلاد النجوم والمجرات ملازم لاستمرار الكون . وتلك علاقة ألحّ على تأكيدها هنري برجسون (١٨٥٩ــ١٩٤١) حين قال : « الكون ، إذن ، ذو ديمومة ، وكلما تعمقنا طبيعة الزمان أدركنا أن معنى الديمومة هو الاختراع وإبداع الصور وإعداد الجديد المطلق الجدة إعدادًا متّصلا » [٧] . وكذا حين قال : « إن ديمومة العالم وفسحة الإبداع التي يمكن أن يكون لها محلّ فيه ، لاتؤلفان إلا شيئا واحدًا » إلى أن يقول : « والزمان إمّا أن يكون اختراعا ، وإمّا أنْ لايكون شيئا البتة » [٨] . ولكن اللافت للانتباه أكثر في هذا السياق هو أنّا نراه في بعض كلامه قد اقترب ، على نحو يثير الإعجاب حقا ، من نظريةِ (الانفجار العظيم) على الرغم من أنها لم تظهر إلا بعد صدور " التطور المبدع " . فهو يرى أن الحياة ليست خطا واحدا شبيها بخط ترسمه كــرةٌ قُذفت من مدفع [*] ، ولو كانت الحياة كذلك إذًا « لكانت حركة التطور شيئًا بسيطًا ، ولأمكننا أن نسرع في تحديد اتجاهها ؛ غير أنّا نجد أنفسنا حيال قنبلة تفجرت مباشرة ، فانبعثت منها قطع صارت هي نفسُها قنابلَ متفجرةً تنبعث منها قطعٌ أخرى متفجرة ، وهكذا دواليك خلال حقبة طويلة من الزمان ... كذلك الأمر بالنسبة إلى تفتتِ الحياة وانقسامها إلى فئات من الأفراد والأنواع » [٩] .

---

[٧] برجسون ، هنري : التطور المبدع ، تر : جميل صليبا ، ط١ اللجنة اللبنانية لنشر الروائع بيروت ١٩٨١، ص ١٥.

[٨] التطور المبدع ، ص ٣٠٥ــ٣٠٦.

[*] نجد مثل هذا الكلام أيضا عند محمد إقبال (١٨٧٣-١٩٣٨) ، ولعله أن يكون متأثرا ببرجسون فهو يقول : « وحركة الزمان لايمكن تصورها على شــكل خط قد رســم بالفعل ، بل هي خط مايزال يرسم ، أو تــحقيق لممكنات جائزة » ، ثم يقول : « فالعالم في نظر القرآن ، كما بينت من قبل ، قابل للزيادة ، هو عالم ينمو ، وليـــس صنعًا مكتــملاً خرج من يد صانعه منذ حقب بعيدة . وهو الآن ممتد في الفضاء .. » . تجديد التفكير الديني في الإسلام ، تر : عباس محمود ، ط ٢ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨، ص ٦٦.

[٩] التطور المبدع ، ص ٩٣.

ذلك هو شأن الحياة إذن ، تطورٌ متلاحق في غير ما اتجاه ... تطور لايمكن لحاقه ولاتحديده ، ولذلك كان حتمًا على العلم ــ إذ هــو يلاحق الحياة فيعجز عن لحاقها ــ أن « يجمِّدها في نماذج مجردة ، ويُفتِّتَهــا إلى معطيات متفرقة ، وبذلك يزيّفها ، وهي في جوهرها شيء حركيّ متغيّر » [١٠] . وليس من الغرابة في شيء إذًا أن يقال إن العلم قرين الثبــات أو الجمود مادام عاجزًا عن لحــاق الحياة في تطورها المستمر .

وإذا صحّ أنّ الإنسان هو جوهر هذه الحياة ــ وهذا لاريب صحيح ــ فإن الصحيح أيضا أنه ذو ديمومة متغيرة ونفسٍ متفردة ليست تنازعها في أمر فرديتها نفس أخرى . وبسببٍ من هذه الفردية رأينا العلم يعجز عن اكتناه حقيقتها على وجهٍ من الدقة واليقين . وهي ، في الحق في هذا التغيّر المستمر ، أشبهُ بهذا الكون الرحيب الذي يتّسع ويتغيّر في كل لحظة وآن . ولعلّ الشاعر القديم لامس مثل هذا حين راح يسائل هذا الإنسان بالقول :

أتحسب أنك جِرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر ؟! [١١]

أجل فإن الإنسان هو أشبه بهذا الكون . ولعل برجسون قد تنبّه إلى شيء من ذلك ، فهو حين قرن ديمومة الكون بدوام الإبداع والاختراع ، فإنه من طرف آخر قرن ديمومة الحالة النفسية بدوام جريانها فهو يقول : « إن الحالة النفسية إذا توقفت عن التغير توقفت (ديمومتها) عن الجريان ... وهي كلما تقدمت في طريق الزمان تضخّمت بالديمومة التي تجمعها تضخّما متصلا ، كأنها إذا صح التعبير كرةٌ من الثلج تدور على نفسها ... والحق أن المرء يتغير دون انقطاع وأن الحالة النفسية ذاتها ليست سوى تغير » [١٢] .

---

[١٠] ويمزات ، ويليام . و بروكس ، كلينث : النقد الأدبي : تاريخ موجز ، تر : محيي الدين صبحي ، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٣ــ١٩٧٦ ، ٤ / ٢٩ ــ ٣٠ والقول منسوب لبرجسون .

[١١] لم أهتد إلى نسبة صحيحة للبيت .

[١٢] التطور المبدع ، ص ٧ و المعنى نفسه موجود في ص ٩ و ١٥ و٢٥.

أوليسَ تضخُّمُ النفس على نحو ماتفعل كرة الثلج تلك هو في مثل تضخم الكون واتساعه ..؟.. بلى .. وإنّ لنا أن نرى رأي برجسون في أن الماضي مستمر البقاء في الحاضر ، وأنْ ليس ممكنًا مرور الشعور بالحالة نفسها مرتين ، فالظروف – وإن تكن واحدة– « لا تؤثّر في الشخص ذاته ؛ لأنها تتناوله في لحظة جديدة من تاريخه . وهكذا فإن شخصيتنا التي تبنى في كل آن بما تدَّخره من التجارب لاتكفّ عن التغيّر . وهي كلما تغيّرت منعت الحالة النفسيـــة من التكرّر في الأعمـــاق ؛ وإن ظلت ، وهي على السطح ، مساويةً لنفسها » [١٣]. ومن شأن هذا الكلام أن يذكرنا ، عن طريق التداعي ببيتين قالهما جـــلال الدين الرومي (ت٦٧٢هـــ) على نحو يشبه الحدس الصوفي ، وهما قوله :

« إن الدنيا تتجدد في كل لحظة ، ونحن لانحسّ تجدُّدها ، وهي باقية على هيئتها الظاهرة

والعمر وإن بدا مستمرًا في الجسد ، فإنه يتجدد في كل لحظة كما يتجدد ماء النهر » [١٤] .

بيد أن فكرة التغيّر المستمر فكرة قديمة في الفلسفة ، إذ إنها ترجع في أصولها إلى تراث الإغريق . ولعل هيراقليطس (ت حوالي ٤٧٥ ق.م) أنْ يكون أشهر من عُرف بها ــ وإن لم يكن أول من قال بها [*] ــ وعنده أن الأشياء في "صيرورة مستمرة " . وفي هذه الفكرة أُثرت عنه جملة أقوال من مثل :

« كل شيء ينساب ولاشيء يسكن ، كل شيء يتغير ولاشيء يدوم على الثبات ».

« إنك لاتستطيع النزول مرتين إلى النهر ؛ لأن مياها جديدة تنساب فيه باستمرار » .

« الأشياء الباردة تصير حارة ، والحارة تصير باردة . ويجف الرطب ، ويصبح الجاف رطبًا » .

---

[١٣] التطور المبدع ، ص١١.

[١٤] مثنوي ، جلال الدين الرومي ، تر : محمد عبد السلام كفافي ، ط١ المكتبة العصرية ، صيدا ــ بيروت ١٩٦٦ جـــ ١ ص ٤١ .

[*] كانت لأنكسيمندر (ت.حوالي ٥٤٧ ق.م) أسبقية في ذلك ، انظر : رسل ، برتراند : حكمة الغرب ، تر : فؤاد زكريا ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٣، جـــ١ ص ٤٨ ــ ٤٩.

« إن الأشياء تجد راحتها في التغير » [١٥] .

و مهما يكن من أمر هذه الأقوال فينبغي أن تُفهم في سياق عصرها ، وهو عصر كان يعتمد النظرة التأملية الفلسفية المفتقرة إلى التجربة العلمية .

وإذا كان منطق هيراقليطس قد قام على التغير والتناقض فإن أفلاطون التالي له (ت حوالي ٤٢٧ ق.م) رأى في الكثرة والتغير شرًا [١٦] . أمّا أرسطو (ت ٣٢٢ ق.م) فإن منطقه قام على قانون عدم التناقض ، وهو أن الشيء لايمكن أن يكون هو هو وليس هو في الوقت الواحد من جهة واحدة ، فهو منطق سكونيّ جامد . ولعل ما أوقع أرسطو في هذا الخطأ هو اعتقاده بعدم وجود الفراغ [١٧] .

ولكن هذا المنطق انتهى منذ القرن التاسع عشر بحلول منطق هيجل (١٧٧٠ـ ١٨٣١) القائم على الجدل ، والذي يرى أن الشيء يمكن أن يكون هو هو وليس هو في الزمن المستمر ، فالرجل هو الطفل ، وهو ليس الطفل الذي كان يوما ما . وهكذا فإن الأشياء عند هيجل هي أيضًا في صيرورة مستمرة . وهي فكرة استقاها من هيراقليطس مباشرة ، حتى لقد صرَّح هو نفسه بقوله : « إنه ليس في أقوال هيراقليطس عبارة لا أستطيع أن أدخلها في صميم منطقي » [١٨] . فإذا علمنا أن أهم ماجاء به هيراقليطس هو فكرته في التغير أدركنا مبلغ اعتداد هيجل بهذه الفكرة .

ولعل في هذا الكلام على الصيرورة والزمان مايقتضينا التوقف قليلا عند أينشتاين (١٨٧٩ـ١٩٥٥) هذا الذي أضاف إلى الأبعاد الثلاثة والمعروفة قبله بعدَ الزمان ، فكان أن غدا مفهوم التغيّر والتطوّر أوسع وأكبر . ولعلّ ماقاله في " النسبية الخاصة"

---

[١٥] ويلرايست ، فيليب : هيراقليطس ، تر : عبده الراجحي ، ضمن كتاب : هيراقليطس فيلسوف التغير ، تأليف : علي سامي النشار ومحمد علي ريان وعبده الراجحي ، ط ١ دار المعارف بمصر ١٩٦٩، ص ٣٩ .

[١٦] انظر : زكريا ، فؤاد : دراسة لجمهورية أفلاطون ، دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧، ص١٥٧.

[١٧] انظر : ستيس ، وولتر : تاريخ الفلسفة اليونانية ، تر : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، ط دار الثقافة بالقاهرة ١٩٨٤، ص ٢٤٠.

[١٨] إبراهيم ، زكريا : هيجل أو المثالية المطلقة ، مكتبة مصر القاهرة (د.ت) ، ص ١٣٩.

عام ١٩٠٥م من أنّ الزمان « ينساب على الأشياء السريعة الحركة بسرعة أبطأ ممّا لو كـــان على الأشياء الثابتة » [١٩] ؛ أقول : لعلّ هذا يسوّغ القول بأن حظّ المتحرك في الـــبقاء أعظم من حظّ الثابت ، على اعتبار أنّ المتحرك شارك الزمن صفة من صفاته وهـــي التغـــير ، أولـــم يقل برجسون : إن الحيـــاة « هي في جوهرهـــا شيء حركيّ متغيّـــر » [٢٠] و « إن الذات التي لا تتغير لا تتصف بالديمومة » ؟ [٢١] .

على أننا لو رمنا تتبع المزيد من ظواهر الانزياح المبثوثة في هذا الكون ، فسنواجَه بما يقوله علماء الأرض من أن قارات الأرض الخمس لم تكن في أصل النشأة إلا قارة واحدة متصلة الأجزاء متراصّة ـــ سمّاها ألفريد فيجنر صاحب النظرية قارة " بانجايا " ـــ ثم إنها أخذت عبر ملايين من السنين تنزاح لكي تشكل مانعرفه اليوم من قارات هي كالكـــون في انزياح دائـــم غير متوقّف [٢٢] . والحق أن للمرء أن يستأنس بكثير من آيات القرآن التي تؤكّد ، على نحو صريح ، حقيقة انزياح الأرض [٢٣] .

---

[١٩] نيكلسون ، إيين : الزمان المتحول ، ضمن كتاب : فكرة الزمان ، مرجع سابق ، ص١٩٢.

[٢٠] سبق توثيقه في ص ١٢

[٢١] التطور المبدع ، ص ٩ .

[٢٢] سُمّيت هذه النظرية بالإنكليزية باسم **Theory of Drifting Continents** وقد تراوحت ترجمتها بين انزيـــاح القارات أو تزحزحها أو انسيابها أو انجرافها كما في : القاموس الجغرافي الحديث ، لمحمد زكي الأيوبي ، ط ١ دار العلم للملايين ١٩٨٨، ص ١٠٨، وبين زحزحة القارات كما في كتاب : جغرافية البحار والمحيطات ، لجودة حسنين جودة ، ط ٣ منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٤ ، ص ٧٥ـــ٨٠ ، وكتاب معجم المصطلحات الجغرافية ، ليوسف توني ، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٧٧، ص ٢٥١ ، وكتاب : الظواهر الجغرافية بين العلم والقرآن ، لعبد العليم خضر ، ص١٠، ٣٧. وترجمها ظفر الإسلام خان بـــ نظرية تباعد القارات في ترجمته لكتاب : الإسلام يتحدى ، لوحيد الدين خان ، دون ذكر لمكان الطبع أو تاريخه ، ص١٥٢.

[٢٣] عرض لذلك بتوسع عبد العليم خضر في : المنهج الإيماني للدراسات الكونية في القرآن الكريم ، الدار السعودية جدة ١٩٨٥، ص ٣٧٤ ـــ ٣٨٧ و من الممكن أن نذكر بعض تلك الآيات كقوله تعالى :{ والأرض فرشناها فنعم الماهدون } [الذاريات ٤٨] ، وقوله تعالى : { وهو ==

إن الثبات الذي هو نقيض الحركة يشير إلى أن ثمّة قيدًا وأنّ الحياة متوقفة ، فالقيد مانع للحرية ، وهي هدف حيويّ وإنسانيّ ، بل هي القيمة العليا للإنسان في حياته على هذه الأرض ، ثم هي بعد ذلك شرط أو عنصر جماليّ ليس عنه غناء . أمّا الانزياح فحركة ولايكون إلا بها ، فهو إذن حرية أو تعبير عن الحرية ، ثم هو نقيض للآليّـــة التي هي أشبهُ بالثبات أو هي ثبات على نحو ما . ومن ثم وجدنا برجسون يقول : « إن حريتنا إذا لم تتجدد بجهد دائم ، ولّدت من الحركات التي تؤكّد بها نفسها عادات تخنقها : فالآليّة إذن تتربص بنا » [٢٤] . وتراه يقـــول عن المذهب الآلّي : إنـــه « لايلحظ في الحقيقة إلا مظهر التشابـــه أو التكرار ، فهو إذن خاضع لحكم القانون القائل : إن المِثل لاينتج إلا المثل » [٢٥] .

والحق أن الآليّـــة وكذا اطراد القانون العلمي لايمكنهما أن يثيرا من الدهشة شيئا ؛ إذ هما ثابتـــان أو في حكم الثابتين ، وآية ذلك أنّ « القانون [العلميّ] متى تقرر ، لم يعد ينطوي على أية غرابة ؛ لأن المتوقع هو أن تثبت صحته كلما توافرت شروطه » [٢٦] .

بيد أن الدهشة والاستغراب والمفاجأة هي التي تلفت النظر إلى الظاهرة العلمية بادئ الأمر ومن قبل اكتشافها ، وقديما عبّر عن هذه الفكرة أرسطو بالقول : « إن الدهشة هي أول باعث على الفلسفة » [٢٧]، وليس بخاف أن مفهوم الفلسفة كان يشمل كل العلـــوم قديمًا . ولكن الفكرة تتحدد أكثر حين يكتب أندريه بروتون « لست أنا ، بل (م.جيفيه) الذي يقرر في (بنية النظريات الفيزيائية الجديدة) عام ١٩٣٣ ما يـــلي :

== الّذي مدّ الأرض وجعـــل فيها رواســـي وأنـــهارًا } [الرعد٣] ، وقوله تعالى : { والأرض بعد ذلك دحـــاها } [النازعات٣٠] .

[٢٤] التطور المبدع ، ص ١١٨.

[٢٥] التطور المبدع ، ص ٤٦.

[٢٦] عيـــاد . شكري ، دائرة الإبـــداع ؛ مقدمة في أصول النقد ، ط ١ دار اليـــاس القاهرة ١٩٨٧، ص ٨٩ .

[٢٧] رابوبرت ، ا . س : مبادئ الفلسفة ، تر : أحمد أمين ، ط ٦ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥٨، ص ٣.

« ينبغي النظر إلى المفاجأة الناجمة عن صورة جديدة أو تآلف جديد للصور ، على أنها العنصر الأكثر أهمية في تقدم العلوم الفيزيائية ، وذلك أن الدهشة إنما تحفز المنطق ، وهو دائم البرود إلى حدٍّ ما ، وتضطره إلى إقامة تناسقات جديدة ... » (٢٩) . وتتأكد هذه الفكرة بقول العالم الأمريكي توماس كون : « يبدأ الاكتشاف مع إدراك الشذوذ أو الخروج عن القياس ؛ أي مع وجود انطباع بأن الطبيعة قد ناقضت ، بصورة أو بأخرى ، التوقعات المرتقبة » (٣٠) . وواضح أن هذا الشذوذ هو الحافز إلى البحث وإلى الاكتشـــاف .

ومن جهة أخرى يتحدث كونانت عن نوعين من العلم : ثابت ومتغير . أو باستعمال المصطلح الأصليّ : علم استاتيكيّ Static وآخر ديناميكيّ Dynamic ؛ فأما العلم الاستاتيكيّ فهو العلم القائم على النشاط العلمي الذي يقدم لنا معلومات منظمة عن العالم الذي نعيش فيه . وأما الديناميكيّ فهو العلم الذي يساعد على اكتشاف نظريات جديدة ؛ لكي تستخدم في بحوث علمية مستقبلية (٣١) .

ويعلّق أحد الباحثين بأن العلم لايكون علمًا إلا إذا كان ديناميكيًّا . وكذلك فإن الأستاذ لاتصح عليه التسمية مالم يكن منه أن يحفز تلاميذه على اكتشاف نظرياتٍ خاصةٍ ممّا تعلموه (٣١) . وبديهيٌّ أن ذلك كله لايتاح إلا في أجواء من الحرية .

والحق أن فضل المرء لاينحصر في امتلاكه الحقيقة ، بل في سعيه الدائب نحوها ــ كما يقول ليسينغ (١٧٢٩ــ١٧٨١) ــ وملكات الإنسان لاتنمو بامتلاك الحقيقة ، بل بالبحث عنها « وكمالُه المتزايدُ ينحصر في هذا وحده . إنّ امتلاك الإنسان الشيءَ يميل به إلى الركود والكسل والغرور . ولو أن الله وضع الحقائق كلها في يمينه ،

---

(٢٩) كاروج ، ميشيل : أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، تر : الياس بديوي ، دمشق ١٩٧٣، ص١٢٥ــ١٢٦.

(٣٠) كون ، توماس : بنية الثورات العلمية ، تر : شوقي جلال ، عالم المعرفة الكويت ١٩٩٢، ص٩٤ وللتوسع في هذه الفكرة انظر الفصول : السادس والسابع والثامن من الكتاب نفسه .

(٣١) انظر : ظــاهر ، أحمد جمال : البحث العلمي الحديث ، ط ٢ ، دار الفكر ، عمان ١٩٨٤، ص ٦٤ ــ ٦٥.

ووضع في شماله شوقنا المستعر إليها ، وإن أخطأناها دائما ، ثم خيّرني ، لسارعت إلى اختيار مافي شماله ، وقلت : ياربّ رحمتك ! إنّ الحق الخالص لك وحدك » (٣٢) .

وهذه فكرة نقف على مثلها عند إبسن (١٨٢٨ــ١٩٠٦) إذ يقول : « إن الشيء الذي تملكه حقا هو الذي فقدته إلى الأبد ، فما هو كائن ليس له في الحقيقة وجود ، وغير الكائن هو الموجود .. » (٣٣) .

ولقد تبدو مثل هذه العبارة شطحة من شطحات الخيال إنْ هي فُهمت فهمًا سطحيًّا. غير أن روح العبارة الذي يكمن وراءها متحقق ؛ فامتلاكنا الأشياء يُفقدنا قيمتها إذ ينهي لهفة البحث عنها . ويبدو أن هذه اللهفة هي التي تمنح الأشياء قيمة ما . ولعل في عبارة ليسينغ السابقة ما يفسِّر عبارة إبسن . وكان جوته (١٧٤٩ــ١٨٣٢) قد قال : « إنني أبحث عن اللذة ، حتى إذا حصَّلتها أسفت على الشهوة » (٣٤) . وعلّق جويو على هذا بأن « القلق الذي يُمِضُّ بعض النفوس إزاء اللانهاية ، قد هيّأ لهذه النفوس ، إلى جانب ذلك ، متعًا مرهفة كل الرهافة ، ولعل هؤلاء أن يترددوا إذا خُيروا بين هذا القلق وبين العلم الكليّ » (٣٥) . ويبدو أن الخالق العظيم قذف في جبلّة النفس البشرية مثل هذه اللهفة إزاء اللانهاية . وكان من آثار هذا أنْ حاول الإنسان في تاريخه المديد البحث عن الجوهر ، غير أنه في كل مرة يحسب أنه وجده يدرك أنْ قد

---

(٣٢) دي بور ، ت .ج : تاريخ الفلسفة في الإسلام ، تر : محمد عبد الهادي أبو ريدة ، ط ٤ القاهرة ١٩٥٧، ص ٣٨٨ عن مجموعة مؤلفات لسينغ طبعة ليبتزج ١٨٥٩، ج ٢ ص ٢٧١.

(٣٣) دوارة ، فؤاد : هكذا كتبوا ؛ تراجم ودراسات ، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦، ص ٣٠٩.

(٣٤) جويو ، جان ماري : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، تر : سامي الدروبي ، ط ٢ دار اليقظة العربية دمشق ١٩٦٥، ص١٢٣.

(٣٥) المصدر السابق ، ص١٢٣ــ١٢٤ . ويقول جون لوك (١٧٣٢ــ ١٧٠٤) : « إن القلق الّذي يشعر به الإنسان عندما يفتقد شيئًا يرغبه هو جوهر النفس . فالذي يدفعنا إلى الفعل ليس هو ماتملكه بل مانفتقده » . شكري عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٣، ص ١٦٧.

أخفق في وِجدانه ، فلا يلبث أن يعاود البحث [*] . ولربما كان هذا بعضًا ممّا رمى إليه إبسن .

وبرغم ذلك فلا نكران في أن امتلاك الشيء له أن يمنح النفس ، أول أمره ، نشوةً ولذة ، ولكنّ النفس لاتلبث أن تملّ ؛ فتروح تبحث عما يزيل مللها . ويبدو أن النفس الإنسانية يتنازعها على الدوام تياران اثنان ؛ فهناك ــ كما يقول شكري عياد ــ « ميل دائم إلى الإتيان بالجديد ، كما أن هناك ميلاً إلى المحافظة على القديم . وقوام الحضـــارة هو التكامل والتـــوازن بين هذين النقيضين » [٣٦] . بيد أن هذا التكامل والتوازن « قلّما يتحققان في صورة مثالية ... فنحن قلّما نسلك السبيـــل الوسط . والغالب أن ننحرف دائمًا نحو اليميـــن أو نحو اليسار . وهكذا الشأن في قضية الإبـــداع والاتبـــاع » [٣٦] .

وليس يخفى أنّ إبداع الجديد ــ وإنْ كانت كل النفوس تولع به ــ لاتقوى عليه إلا قلة قليلة في الناس تختلف نسبتها إلى سواها باختلاف من الزمان والمكان . ولايعنينا أمرُ هذه النسبة الآن بمقدار ماتعنينا محاولةُ التعليل لإبداع الجديد . فثمّة رأيٌ لبليخانوف يحاول فيه تعليل إبداع العبقريات الجديدة ، ولماذا لايستهويها القديم ؟ فهو يرى أن « الجمهور ، إنْ هو ظل راضيًا عن القديم ، فلن تجد العبقرياتُ الجديدة الرواجَ لبضاعتها المستحدثة ، ولهذا فهم يندفعون في ثورة محمومة ضد القديم دفاعا عن الذات وليس دفاعًا عن أية فكرة جديدة يافعة » [٣٧] . وعلى الرغم من أن هذا القول قد يصح بعض الأحيان ؛ غير أن من شأنه أن يقلل من صفة الصدق لدى

---

[*] يلاحظ أن الاعتقاد بالنظرية الريبية ــ وهي التي تقابل النظرية الدوغماتية الوثوقية ــ قد ازداد في العصر الحاضر ، على الرغم من تطور العلم وارتقائه .

[٣٦] من محاضرته التي بعنوان " الإبداع الأدبي " ، ضمن الموسم الثقافي في جامعة اليرموك ١٩٨٧/٨٦ ط١٩٨٨، ص ٩ وفي النص المطبوع " الابتداع " بدلا من " الاتباع " . وهو خطأ طباعي . و قارن الفكرة السابقة بما هو عند يانكو لافرين : الرومانتيكية و الواقعية ، تر : حلمي راغب حنّـــا ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ، ص ١١.

[٣٧] بلـــيخانوف : الأدب بـــين المادية والمثالية ، تر : حامد أبو حمداي ، ط ١ مكتبة المعارف بيروت ١٩٥٦ ، ص٧٧.

المبدع، أعني المبدع الحق . وهي صفة لازمة له حالة إبداعه ، وإلا فهو لن يبدع . ثم إن ثورة المبدع ليست دائمًا دفاعًا عن الذات ؛ بل هي في الغالب تصدر عن إرادة في التغيير . وإرادة التغيير هي ــ كما يقول شكري عياد ــ : « العنصر المهم في سيرة كل عبقريّ » [٣٨] . بيد أنه لاينبغي لها أن تكون إلا على أساسٍ من فهمٍ للواقع ، ثم تحليلٍ للماضي عميق . وهما أمران لا يتأتيان إلا في حضور من الحرية ، فإذا ما غُيِّبت بات حقًا على الإرادة أن تــزول . وهكذا تدخل الذات في أسر من العادة والتقليد، وهو ما من شـــأنه أن يعطّل الفكر ويؤخر العقل ، أوَليس التقليد هو « اتباعَ الإنســان غيره فيما يقول أو يفعل معتقــدًا للحقيقة فيه من غير نظر وتأمــل في الدليل ؟.. » [٣٩] . وإذن فليس عجبًا أن نرى القرآن ينعَى على المشركين اتّباعهم من غير تفكير : { وإذا قيل لهم اتّبعوا ما أنزلَ اللهُ قالوا بل نتّبع ما ألفينا عليه آباءَنا أوَلو كان آباؤُهُم لايَعقِلون شيئا ولايهتدون } [البقرة ١٧٠] ، وليس غريبًا أيضًا ، أنْ وجدنا الفكر الإسلاميّ في مجمله ينبذ التقليــد ، فليس التقليد « طريقًا للعلم ولاموصلاً إليه ؛ لا في الأصول ولا في الفروع » [٤٠] ، ثم إن « أكثر أغاليط النّظّار هي من التصديق بالمألوفــات والمسموعات في الصبــا من الأب والأستــاذ وأهل البلد المشهوريــن بالفضل » [٤١] . وفي ترك التقليــد تمثّلت خطــة مصطفى صبري (١٨٦٩ــ١٩٥٤) : « فخطتي ــ وهي خطة النجاة للمسلم الجديد ــ ترك التقليد » [٤٢] . ولا أحسبه عنى بــ " المسلم الجديد " ههنا خلافَ المسلم القديم ، إذ الإسلام لا يقاس بمقياس من الجدة أو القدم . والأقربُ أن يكون هذا مجرّدَ وصف زمنيّ ، أو ربما كان عنى به " المسلم المتجدد " ، فإن يكن ذلك فإن فكرة " التجدد والتجديد " فكرة معروفة ومقبولة لدى

---

(٣٨) دائرة الإبداع ، ص ٩٩.

(٣٩) الجرجاني ، الشريف : التعريفات ، المطبعة الحميدية القاهرة ١٣٢١هـ ، ص٤٤.

(٤٠) القرطبي : الجامع لأحكام القرآن ، ط ٣ دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ ، ٢ / ٢١٢.

(٤١) الغزالي : محك النظر ، بيروت ١٩٦٦، ص ٨٤ وللغزالي كلام عن التقليد في رسالته : فيصل التفرقــة ، ص ١٤٨.

(٤٢) موقــف العقل والعلم والعــالم من رب العــالمين ، ط ١ عيسى البــابي الحلبي القاهرة ١٩٥٠، ١ / ١٣

السلف المسلم ، فلقد تناقلوا بينهم حديثَ : « إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مئة سنة من يجدّد لها أمر دينها » [٤٣] ، ثم راحوا يعدّون مجددي هذه الأمة من العلماء حينًا ومن الأمراء والولاة حينًا آخر .

ومهما يكن من أمر ، فلعل ما نتحدث عنه من التقليد أن يكون منافيًا للإنسان بوجه عام ، على اعتبار أن من أخص خصائص هذا الإنسان أنه كائن فرديّ تتمثل الفردية فيه كأكثر مايكون التمثل ، ذلك بأن كل فرد يختلف عن سواه اختلافًا واضحًا نتبينه أولا في شكله الظاهري من وجه وعينين ، ثم في شخصيته التي لاينازعه في سماتها أحد . وهذا اختلاف ليس له من وجود واضح لدى الحيوان ، إذ تسود ههنا صفات الجنس وملامحه دونما تفرقة أو تمييز ، فصفات أسرة حيوانية بعينها نجدها متمثلة في كل فرد من أفرادها دون زيادة أو نقصان ، بينما الأمر على عكس ذلك في النوع الإنسانيّ ، إذ لابد من دراسة كل فرد على حدة دراسة خاصة ، وحينذاك ربما أمكن التنبؤ بسلوكه . وهذا ـــ كما يقول شوبنهور ـــ من أعقد الأمور وأعسرها ، إذ يستطيع الإنسان في كل لحظة أن يخدع الناس عن نفسه بما يزوّر لهم من شخصيات زائفـــة [٤٣] .

والدليل الواضح على هذه الفردية أن الإنسان يختار لغريزته امرأة معينة ، وقد يتشدد في أمر هذا الاختيار حتى يستحيل إلى عاطفة جامحة وحب عميق ، بينما لاتختار الحيوانات موضوع غريزتها. أمّا في النبات فلا يتحقق الاختلاف إلا وفقا لظروف الطبيعة من ماء وتربة ومناخ ... الخ . وتختفي الفردية اختفاء تاما في العالم اللاعضوي [٤٤] .

إن هذا الامتياز الذي اختُص به الإنسان تراه عند جلال الدين الرومي مرموزا إليه على نحو آخر ، إذ يقول في بعض شعره : إن الإنسان « ظهر ـــ أول الأمر ـــ

---

[٤٣] جاء في كتاب: كشف الخفاء ومزيل الإلباس ، للعجلوني ١/ ٢٨٢ أن هذا الحديث رواه أبو داود عن أبي هريرة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وأخرجه الطبراني في الأوسط عنه أيضا بسند رجاله ثقات ، وأخرجه الحاكم من حديث ابن وهب وصححه . و قد اعتمد الأئمة هذا الحديث .

[٤٣] انظر : كامل ، فؤاد : الفرد في فلسفة شوبنهور ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ ، ص٢١.

[٤٤] انظر : المرجع السابق و الصفحة .

في مرتبة الجماد ثم انتقل منها إلى مرتبة النبات ــ وعاش سنوات وسنوات نباتًا من النباتات ــ لايذكر من حالته الجمادية الأولى التي لاتختلف عن حالة النبات اختلافًا كبيرًا ــ فلما انتقل عن النباتية إلى الحيوانية ــ كان لايذكر عن حالته النباتية ــ سوى الميل الذي أحس به إلى عالم النبات ــ وبخاصة عندما يأتي الربيع وتتفتح الأزهار الجميلة ــ كميل الأطفال إلى أمهاتهم ــ لايعرفون السبب في ميلهم إلى صدورهن ــ ثم أخرجه الخالق من حالته الحيوانية ــ إلى الحالة الإنسانية ــ فانتقل الإنسان بهذا من مرتبة طبيعية ــ إلى مرتبة أخرى ــ حتى أصبح حكيمًا عالمًا قويًّا كما هو الآن ــ ولكنه لايذكر شيئًا عن نفوسه الأولى ــ ولسوف تتغير نفسه الحاضرة مرة أخرى »[٤٥].

ومثل هذا الوعد المفتوح من جلال الدين الرومي في تغير النفس الإنسانية ربما لن يكون له من تحقق ممكن على هذه الأرض ؛ لأن سياق كلامه لايشير إلى تغير بسيط ممكن الحدوث ، بل هو تغير نوعيّ لايبدو متحققًا إلا في عالم آخر . على أن من حسن الفهم لهذا الشعر أن يؤخذ على رمزيته ، وكذلك أردنا .

ومهما يكن من شيء ، فإن فردية الإنسان تتجلى في مظاهر عدة ، وقد ألمح إلى أحدها تمام حسان حين نبَّه على أن « لكل فرد لهجته الخاصة ، فلا يتفق متكلمان في كل شيء حتى ولو كانا شقيقين ، وذلك يعطي اللهجة بعدًا فرديًّا ربما عزّز وجهة

---

[٤٥] إقبال ، محمد : تجديد التفكير الديني في الإسلام ، ص١٣٩ ونبهني أستاذي الدكتور عصام قصبجي على أن هذا النص قد ورد في صيغة أخرى ، وهي قوله : « أموت حجرًا ثم أصير نباتًا ، وأموت نباتًا وأرتقي إلى مرتبة الحيوان ، وأموت حيوانًـــا ثم أبعث إنسانـــًا ... وأموت إنسانـــًا وأصير ملكًا ، وأجاوز مرتبة الملك نفسه ، لأن " كل شيء هالك إلا وجهه " أجل ، سأرتقي ، سأرتقي فوق الملك ، وسأكون ما لايمكن أن يُرى ، سأكون العدمَ ، العدمَ ، اسمع فالأرغن يَـــرِنّ : " ألا إلى الله تصير الأمور " » . بامات ، حيدر : مجالي الإسلام ، تر : عادل زعيتر ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه القاهرة ، ص ٣٥٨ ــ ٣٥٩.

نظر علم الأسلوب في شأن فردية الأسلوب » [٤٦] . ومايقوله تمام حسان قد اثبتته الأجهزة الحديثة حتى أخذنا نسمع عن سمات للصوت مثل سمات الأصابع .[*]

وأخيرًا فثمة قضية انتبه إليها نفر من علمائنا ، ولها بالانزياح مساس ضعيف أو قويّ ، وتلك هي أنهم أدركوا أن طرفًا من فصاحة الكلمة يرتد إلى تباعد ـــ والانزيـــاح تبـــاعدٌ ـــ مخارج حروفهـــا ؛ فنحن نقرأ عند ابـــن جني (ت٣٩٢ هـــ) أن « الحروف كلما تباعدت في التأليف كانت أحسن ، وإذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبُح اجتماعهما ، ولاسيما حروف الحلـــق » [٤٧] ، كما نجد عند ابن سنـــان الخفاجي (ت٤٦٦هـــ) مقارنة بين الحروف والألوان إذ يقول : « ولاشك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد

---

[٤٦] المصطلح البلاغي القديم ، مجلة فصول مج ٧ ع ٣ و٤ ، ص٢٢ .

[*] ويقول عبد السلام المسدي : « يقوم مفهوم الكلام على مبدإ الفروق الفردية ؛ أي على اختلاف نطق أبناء المجموعة اللسانية الواحدة من حيث الخصائص التشريحية وهو مايعرف بالبصمات الشخصية التي هي ظاهرة نوعية لاتختلط ، فمثلما أن خريطة التجاعيد التي تتسم بها بشرة الإنسان لايمكن أن تتطابق كليا بين آدمي وآخر ، ولو في مساحة ضيقة كمساحة أنملة الإبهام ـــ وهذا من معجزات الخليقة ـــ فكذلك خصائص الأداء الصوتي المنجز للكلام . ولئن كانت للحروف والحركات خصائصها الذاتية من مخارج وصفات بما لايتسنى معه أن يختلط أي صوتم بآخر فإن إنجازنا لها يضفي عليها سمات فردية تجعل تصويت الواحد منها لا يختلط بتصويت غيره . و لولا هذه البصمات الفردية لما تسنى للواحد منا أن يعرف مخاطبه من خلال صوته دون أن يراه وليس من شرطٍ لذلك إلا أن يكون قد ألِفه ... والسر في ذلك أن لكل حرف عند تصويته فضاءً مرنًا من حيث تموّج الدفع عبر الهواء . وتستقر خصوصيات كل فرد في مستوى الأداء عن طريق حدود فاصلة في موجات الدفع ، بحيث إذا نطق شخصان بحرف " الباء " فإنهمـــا ينجزانه في حيز فضائه الفيزيائي ، ثم ينفرد كل واحد منهما بقياس دقيق يخص ارتفاع الموجة ومداها كما يخص انفكاك عقدها ... » . اللسانيات وأسسها المعرفية ، ط ١ الدار التونسية للنشر والدار الوطنية للكتاب الجزائر ١٩٨٦ ، ص٢٠١ـــ٢٠٢. و يمكن للتوسع مراجعة كتاب سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب القاهرة ١٩٨٠ الباب الثالث منه خاصة .

[٤٧] سر صناعة الإعراب ، تح : مصطفى السقا ورفاقه ، ط ١ مصطفى البابي الحلبي ١٩٥٤، ٧٥/١

أحسن منه مع الصفرة ، لقرب مابينه وبين الأصفر وبعد مابينه وبين الأسود . وإذا كان هذا موجودًا على هذه الصفة لايحسن النزاع فيه ، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة هي العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة » (٤٨) . وممّا تجدر ملاحظته أن حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة لم يكن كذلك لأمر ذوقيّ أو اختياريّ من الإنسان ، بل كان لأن آلة الكلام ــ وهي اللسان ــ رُكِّبت على أن تكون أقدر على نطق الحروف وهي في تباعد .

وبعد : فلعل من شأن كل مامضى أن يعاضد من مفهوم الانزياح بما هو مفهوم أسلوبيّ ، وأن يقوِّيه على نحو مباشر أو غير مباشر ، فإن يكن الكون في انزيـــاح دائم وخَلْق جديد ، فإن اللغة ــ وهي مادة الأدب ــ هي الأخرى فضاء وكون من العلامات منزاح . ولئن بدا شكلها للنظرة الإجمالية ثابتًا فإن من وراء هذا الثبات الظاهر لتغيّرات مستمرة ، فترى الدالّ ساكنًا ولكنّ المدلول في حركة دائبة (*) .

والحق أن انزياح اللغة وانزياح الكون ليدلان على أن كِلاَ الكونين ناقص وغير مكتمل . وما الانزياح فيهما إلا سعي نحو آفاق الكمال ، بيد أن استمرار الانزياح دالٌّ حتمًا على أن النقص فيهما باق ومستمر . وإذًا فليس ثمَّ كمال .

---

(٤٨) سر الفصاحة ، تح: عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة صبيح القاهرة ١٩٥٣، ص٦٦.

(*) ينظر للتوسع في تغيرات اللغة : مارتينييه ، أندريه : مبادئ اللسانيات العامة ، تر: أحمد الحمو ، ط وزارة التعليم العالي دمشق ١٩٨٥ ، ص١٧٥ـــ١٧٩.

الفصل الأول

الانزياح من الخارج

- الانزياح و تعدّد المصطلح
- الانزيـاح و الاختيـار
- تاريخ النظر إلى الأسلوب بما هو انزياح عند الغربيين

الانزياح وتعدد المصطلح

ليس ثمة من يجادل في أن معرفة المصطلح مفتاح من أهم مفاتيح العلم ؛ أيِّ علم . وإذا كان قدماؤنا قد تداولوا بينهم أنْ « لا مُشاحَّةَ في الاصطلاح » ، ثم كان أنْ ذهب هذا القول منهم مذهب المثل ؛ فإن الناظر في العصر الراهن يرى من أمامه مشاحات كثيرةً غدت إزاءها قضية المصطلح عندنا ، وربما عند غيرنا أيضا ، إحدى مشكلات العمل النقديّ التي كثيرا ماتصدم الناقد الأدبيَّ المختصَّ ؛ بله القارئَ العادي .

أمّا لماذا تغدو قضية المسطلح مشكلة من مشكلات العمل النقدي ؟ فأمرٌ طال بحثه ، وعُقدت من أجله ندوات تلو ندوات (*) وصدرت فيه ملفّات تلو ملفّات (**) فيها من سديد الرأي ما لو طُبِّق لكان منه خير كثير .

وإذا كان لانبثاق المصطلح من دواع تختلف من عصر إلى آخر ، فإن نموّ الفكر وتطوره ، ثم اتساع رقعة المعارف ، واكتشاف حقائق جديدة .. كل ذلك من دواعي انبثاق مصطلحات جديدة .

(*) من ذلك مثلا ندوة علامات التي عنوانها : المشكل غير المشكل ؛ قضية المصطلح العلمي ، والتي قدمها حمزة قبلان المزيني و شارك فيها عدد من الباحثين . ونشرت في كتاب علامات مج٢ ع ٨./ ١٩٩٣ . ومن ذلك أيضًا : مؤتمر النقد الأدبي الّذي عقدته جامعة اليرموك بإربد بالأردن في ١٤/ ١٩٩٤/٦

(**) من ذلك مثلا : العدد الّذي خصصته مجلة فصول لـ " قضايا المصطلح الأدبي " مج ٧ ع ٣ ، ٤ وكذا العدد الخاص من كتاب علامات المعنون بـ " المصطلح : قضاياه وإشكالاته " مج ٢ ع ٨.

تلك حقيقة لايختلف فيها أهل العلم ، ولكنّ الخلاف يكمن عندهم في قبول هذا المصطلح أو رفضه ؛ فلسائل أن يتساءل إذًا متى يكون المصطلح جديرا بالقبول ؟.. وهنا يلخص لنا أحد الباحثين صفة ذلك في شرطين :

الأول : تمثيل كل مفهوم أو شيء بمصطلح مستقل .

والآخر : عدم تمثيل المفهوم أو الشيء الواحد بأكثر من مصطلح واحد [١] .

ولكنّ المشكلة أن هذين الشرطين ربما لايتحققان في كثير من المصطلحات ؛ فثمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدة ، وثمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد . ومردّ ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة ، ثم إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم ، ثم انقطاعِ ما بينَهم بحيث لايمكن أن يُفيد السابقُ منهم اللاحق . ولعلّ شيئا من إيثار العناد أن يكون من وراء هذا التعدد والاختلاف ؛ إذ إن كل فئة ــ وهذا من دواهي الأمور ــ تنطوي على شعور بأنها أحق بأنْ تُتَّبع ، وأنها من ثم لا بدّ أن تبدع لنفسها مصطلحًا خاصًّا بها . لايهمها بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أم لم يوافق . وواضح أنْ ليس من وراء مثل هذا الاختلاف كبير نفع للعلم ؛ لأنه قد جاوز العلم منطلقًا وغاية له .

وعلى الرغم من ذلك فلعلّ بعض الاختلاف أن يكون له مسوّغ ، وخاصة عندما لاتكون الحال مستقرة كما هي حال نقدنا العربي الحديث ، ذاك الذي يستقي في معظمه من مصادر أجنبية رأسًا .

* * *

ومفهوم الانزياح الذي نحن فيه الآن مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة . ومن البديهيّ أنْ تتفاوت فيما بينها تفاوتًا كبيرًا ، ولكنّ كثرتها تلفت النظر حقًّا ، فهي ليست بطارئة في الكتب العربية فحسب ، بل إنها غربيّة المنشأ أصلاً ،

[١] القاسمي ، علي : مقدمة في علم المصطلح ، بغداد ١٩٨٥، ص ٦٨.

وقد اشار إليها خوسيه إيفانكوس إشارة سريعة [٢] . وكان عبد السلام المسدي قد أورد طائفة من تلك المصطلحات ذاكرًا أمام كلّ واحد منها أصله الفرنسيّ وصاحبه ، وذلك على هذا النحو :

الانزياح	L'ecart	لفاليري .
التجاوز	L abus	لفاليري .
الانحراف	La deviation	لسبيتزر .
الاختلال	La distorsion	لويلك و وارين .
الإطاحة	La subversion	لباتيار .
المخالفة	L'infraction	لتيري .
الشناعة	Le scandale	لبارت .
الانتهاك	Le viol	لكوهن .
خرق السنن	La violation des normes	لتودوروف .
اللحن	L'incorrection	لتودوروف .
العصيان	La transgression	لآراجون .
التحريف	L'alteration	لجماعة مو [٣] .

ثم أضاف صلاح فضل إلى ذلك كلمة " الكسر " ونسبها إلى من نسب المسديُّ إليه " المخالفـــة " وهو تيري . ونسب إلى بارت كلمةً أخرى غير كلمةِ " الشناعة " التي ذكرها المسدي آنفًا وهي " الفضيحة " [***] . ونسب إلى تودوروف كلمة " شذوذ

---

[٢] انظر كتابه : نظرية اللغة الأدبيـــة ، تر : حامد أبو أحمد ، ط ١ مكتبة غريـــب القاهرة ١٩٩٢، ص ٢٨.

[٣] الأسلوبية والأسلوب ، ط ٤ دار سعاد الصباح القاهرة ١٩٩٣ ، ص ١٠٠ـــ ١٠١.

[***] يستعمل صلاح فضل وصفًا من هذا الاشتقاق نفسه ، وذلك قوله : „ إن شعرية اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العرف النثري المعتاد „ . إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٨٢ . وعندي أن هذا الاستعمال إنْ هو إلا وقوع في المحظور الّذي لامسوّغ للوقوع فيه ؛ إذ الفضيحة لغة وعرفًا تعني : كشف المساوئ ، وهو معنًى لا يفارق الأذهان أبدًا ، فكيف لها أن تستعمل وصفًا لأمر فنيّ وجماليّ ؟!

" بينا نسب المسـدي إليه " اللحن " و " خرق السنن " . وأما إلى آراجون فنسب كلمة "الجنـون " [٤] [*] .

ونجد في عرض عدنان بن ذريل لكتاب " المدخل إلى التحليل الألسني للشعر "[٥] عدة مصطلحـات أيضًا ، نكتفي منها بذكـر ما لم يذكر عند المسدي وفضل ، وهو : " الجسارة اللغوية " و " الغرابة " و " الابتكار " و " الخلق " .

---

[٤] انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٢ ، ص٦٤.

[*] وردت كلمة " الجنون " هذه أيضًا في مقدمة مطاع الصفدي لكتاب ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ، ط مركز الإنماء القومي بيروت ١٩٩٠ ، ص١٤ ، وذلك قوله : « والإنسان مغادر دائما لكل الصيغ [الإنسانية] التي حشر بها ، وتم التعامل مع عقله وخبراته ومزاياه ونواقصه من خلالها دائمًا . حتى كان كل خروج عنها يوصم بالجنون أو المرض أو الخطيئة والجريمة ... لقد كان " الجنون " إذن هو في ابتكار الكلام الجديد الّذي يخترق اللغة القائمة ، [و] الّذي يكسر لعبة الدّالّ والمدلول التي يقوم عليها فقه اللغة التقليدي ، من أجل التّماسّ مع الدّالّ وحده . وهذا يعني انزياحًا خارج اللغة بما هي بناء مغلق أساسًا ».

وغنيّ عن البيان أن إيراد مثل هذا الكلام لايعني بالضرورة إقرارًا به ، ولكنه من قبيل إيراد الأشباه والنظائر ، والتي من جملتها أيضًا قول رولان بارت : « ويحصل الانزياح في كل مرة لاأحترم فيها ماهو كل ... يحصل في كل مرة أفقد فيها الكلام الاجتماعي واللهجة الاجتماعية . ولهذا السبب قد يكون للانزياح اسم آخر : الشرس ـــ أو ربما أيضا الحماقة ». لذة النص ، تر : محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي ، منشور في مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت ع ١٠ ربيع ١٩٩٠ ، ص١٣ . وقريب من هذا قول أحمد السماوي عن الرومانسية إنها « قد ثمّنت الجنون و اعتبرته شكلا من أشكال الإبداع الّذي هو الانزياح والخروج عن المعتاد » . الحوارية و المناجاتية في سرد حسين ، كتاب علامات مج ٤ ج ١٣ س ١٩٩٤، ص ١١٨. و للتوسع في هذا الموضوع يراجع البحث المهم الّذي كتبه يحي الرخاوي وعنوانه " جدلية الجنون والإبداع " مجلة فصول مج٦ ع٤ / ١٩٨٦، ص ٣٠ ـــ ٥٨ ، وكذا ملف مجلة عالم الفكر عن " الجنون في الأدب " مج ١٨ ع ١/ ١٩٨٧ ، و محور مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية القاهرة سنة ١٩٩٤ عن " الجنون والحضارة " .

[٥] لمؤلفيه : جويل تامين وجان مولينو ، الموقف الأدبي ع ١٤١ـــ١٤٣، كانون الثاني ـــ آذار ـــ ١٩٨٣، ص٢٧٤.

وورد عند جان كوهن ، فضلاً عمّا اعتمده من الانزياح والانحراف والخرق ، لفظ آخر مرادف للانزياح هو " الخطأ " ، إذ يقول : « إن الأسلوب خطأ ، ولكنه ليس كل خطأ أسلوبًا » (٦) .

ولئن اختار المسدي في كتابه الرائد مصطلح " الانزياح " فإن صلاح فضل قد اختار " الانحراف " في غالب تآليفه (*) ، ولكنه أشار إلى أن هناك من بحث لهذا المصطلح عن معادل بلاغيّ قديم هو " العـدول " (٧) .

وثمة مصطلحـات وأوصاف أخرى يمكن أن تنضـاف إلى ما مضى من مثل الانكسار ، و انكسار النمط ، و التكسير ، و الكسر ، و كسر البنـاء ، و الإزاحـة ، و الانزلاق ، و الاختراق ، و التناقض ، و المفارقـة ، و التنافر ، و مزج الأضداد ، و الإخـلال ، والاختلال ، و الخلل ، و الانحنـاء ، و التغريـب ، و الاستطـراد ، و الأصالة ، و الاختلاف ، و فجوة التوتر .

وسنرى وشيكًا أن هذه المصطلحات تُجاوِز الأربعين مصطلحًا . فلئن كان لهذه الكثرة من دلالة ، فإنما هي تشير إلى مدى أهمية ماتحمله من مفهوم وإلى تأصّله في الدراسات الغربية قبل العربية . ولكنّ من المؤكد أنّ هذه المصطلحات ليست في مستوًى واحد دلالة على المفهوم ؛ فبعض منها ـــ ولعل هذا البعض كثير ـــ يسيء إلى لغة النقد . وإذن فليس هو جديرًا بأن يكون مصطلحًا نقديًّا . وهكذا ، فليس غريبًا أن يستبعد الباحث : الإخلال ، والاختلال ، والشناعة ، والخلل ، والخطأ ، والانحناء ، والعصيان ، والفضيحة ، والجنون ، والإطاحة ، وربما غيرها أيضًا ؛ يستبعدها ، على الرغم من أن لها أصولاً أجنبية ، لأنها ، في رأينا ، بعيدة جدًّا عن اللياقة التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها . ثم إننا لسنا في موضع اضطرار كي نقبلها ، فثمة كثيرٌ ممّا يغني عنها . وقد أشار إلى مثل مانحن فيه ناقد غربيّ ؛ ذكر أن بعض

---

(٦) بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، ط ١ دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ١٩٣. ويقول في ص ١٩٤ « الانزياح في الشعر خطأ متعمد .. » .

(*) سيأتي ذكرها بعد قليل في الحديث عن " الانحراف ".

(٧) بلاغة الخطاب و علم النص ، ص ٦٣ .

المصطلحات ، التي يمكن أن تؤخذ على أنها " انحراف " ، مبالغ فيها مثل : المخالفة ، والتنافر ، والشذوذ عن القاعدة [٨] .

والحق أن هذه الكلمات ، فضلاً عن افتقارها إلى اللياقة ، ليس لها في المترجمات العربية أو في كتابات الباحثين العرب حظّ من السيرورة والذيوع كبير ، ولاينبغي . وهكذا رأينا أن نفصّل الحديث في المصطلحات الرئيسة التي بدا لنا أنها ثلاثة وهي الانحراف والعدول والانزياح ، ثم نتبع ذلك بحديث عن مصطلحات هي دون هذه شيوعا وارتباطا بمفهوم الانزياح .

الإنحــراف :

أمّا " الانحراف " فهو الترجمة التي يبدو أنها شاعت أكثر من غيرها للمصطلح deviation الموجود في اللغتين الإنجليزية والفرنسية ، ولكنه في الإنجليزية أكثر دورانًا . وترجمته بالانحراف هي ، فيما يبدو ، أصحُّ ترجمة له[*] ، وإن كان هناك من ترجمه بمصطلحات أخرى كالشذوذ أو العدول ؛ فممن ترجمه بـــ " الشذوذ " مؤلفا معجم المصطلحات العربيـــة في اللغـــة والأدب [٩] ، و شرحا هذا الشـــذوذ بأنـــه « الخروج على القاعدة ومخالفة القياس ، وذلك كجمع فارس في العربية على فوارس ، والقياس أن يكون جمعا لفارسة . كما أنه في اصطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة ، والكلماتِ داخل الجملة واستعمالَ الألفاظ استعمالاً مجازيًّا لغرض بلاغيّ » . وكذلك صنع محمد علي الخولي في " معجم علم اللغة النظريّ " [١٠] . ووضع رمزي روحي البعلبكي ترجمتين هما : انحراف وشذوذ [١١].

---

[٨] انظر : ايفانكوس ، خوسيه : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٢٨.

[*] انظر : مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، مج ٣٩ ج ٤ تشرين الأول سنة ١٩٦٤ ص ٥٩٢ فقد ترجمه كذلك حسني سبح .

[٩] هما : مجدي وهبة و كامل المهندس ، ط ٢ مكتبة لبنان بيروت ١٩٨٤ ، ص٢٠٩.

[١٠] ط ١ مكتبة لبنان بيروت ١٩٨٢ ، ص٧٢.

[١١] انظر : معجم المصطلحات اللغوية ، ط ١ دار العلم للملايين بيروت ١٩٩٠ ، ص١٤٦.

وأما فهد عكام فجعل الانحراف والعدول ترجمة للمصطلح الســابق [١٢] . وانفرد حسن كاظم ، فيما يبدو ، حين ترجم deviation بالانزياح [١٣] ، في حين جعل الانحراف ترجمة لــ departure [١٤] .

ومهما يكن من أمر ، فإن السواد الأعظم من باحثين ومترجمين يستعمل مصطلح " الانحراف " . فأحياناً يذكر الكلمة الأجنبية ، وأحياناً أخرى يغفلها[*] .

---

[١٢] انظر : ترجمته كتاب : جان لوي كابانس : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، ط١ دارالفكر دمشق ١٩٨٢، ص ١٠٨ ، ١١٣.

[١٣] انظر : مفاهيــم الشعرية ، ط ١ المركز الثقافي العربــي ، بيروت ـــ الدار البيضــاء ١٩٩٤ ، ص١١١ ، ١١٦ــ١١٧ .

[١٤] المصدر السابق ، ص ١١٧ــ ١١٨.

[*] نذكر من هؤلاء ، وعلى سبيل الاستقراء الناقص ، دون أن نلتزم في ذكرهم ترتيبًا معينًا :
بدر الدين القاسم الرفاعي في ترجمته كتاب جان ستاروبنسكي : النقد والأدب ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦ ص٢١ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ومحيي الدين صبحي في ترجمته كتاب وارين وويلك : نظرية الأدب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانية دمشق ١٩٧٢، ص ٢٠٢ ، ٢١٣ ، ٢٢٧ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٦، ويستعمل المؤلفان في الأصل الإنجليزي **deviation** انظر ط١٩٧٦. وكذا يستعمله في ترجمته كتاب ويمزات وبروكس : النقد الأدبي: تاريخ موجز ، ٢/٤٤٢ ، ٣/٦٣٤ ، ٤/٢٤٨ ، وعبد الحكيم راضي في كتابه : نظرية اللغة في النقد العربي ، ط ١ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٨٠ في مواضع كثيرة ، وخلدون الشمعة في كتابيه : الشمس والعنقــاء ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٤ ، ص ٢٣ ، و : المنهج والمصطلح ، طاتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٩ ، ص ١٤٥ ، وعلي عزت في مقاله : علم الأسلوب ومشاكل التحليل اللغوي ، في مجلة الفكر المعاصر، ع ٨٠ أكتوبر ١٩٧١ ص٩٤ . وسعد مصلوح في كتابيه : الأسلوب ، دراسة إحصائية لغوية ، ط ٣ عالم الكتب بالقاهرة ١٩٩١ ، ص٤٣ ، ٤٥ ، ٦١ و : في النص الأدبي ؛ دراسة أسلوبية إحصائية ، ط نادي جدة الأدبي ١٩٩١ ، ص ٢٩ ، ٣١ ، و صلاح فضل في كتبه التالية : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط ٢ ، الأنجلو المصرية ١٩٨٠ ، ص ٣٧١ــ ٣٧٧ ، وعلم الأسلوب ؛ مبادئه وإجراءاته ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٥ ، ص١٥٤ــ وماتلاها ، و : إنتاج الدلالة الأدبية ، مرجع سابق ، ص٨٢ ، و : شفرات النص ، ط دار الفكر للدراسات والنشر==

== القاهرة ١٩٩٠ ، ص١٠٤،١٠٣،٦١ و : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٢، ص٥٤ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ . وشكري محمد عياد في : مدخل إلى علم الأسلوب ، ط ٢ أصدقاء الكتاب القاهرة ١٩٩٢ ، ص٤٥ــ٤٦، و: اتجاهات البحث الأسلوبي ، ط ٢ أصدقاء الكتاب القاهرة ١٩٩٦ ، ص ٦١ ، ٦٥ ، ١٣٣، ١٤٤ ــ ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٦٥ ، ١٥٧ ــ ١٦٨، ٢٣٣ . و : دائرة الإبداع ، ص ١٤٨ ، و : اللغة والإبداع ؛ مبادئ علم الأسلوب العربي ، ط ١ إنترناشينال برس القاهرة ١٩٨٨، ص٧٨ ــ٧٩ ، ٨١ــ٩٥ ، ١٣١، و عز الدين اسماعيل في بحثه : جماليات الالتفات ضمن : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، ص٩٠٥ــ٩١٠. ومحمد عبد المطلب في كتبه : البلاغة والأسلوبية ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص٢٤، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ٢٥٥، و : العلامة والعلامية ؛ دراسة في اللغة والأدب ، ط الوطن العربي (د.ت)، ص١٢٠ و : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص٧٤ ،١١٢ وبناء الأسلوب في شعر الحداثة ؛ التكوين البديعي ، ط دار المعارف بمصر ١٩٩٣ ، ص١٥ ، وبحثه : ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة ، فصول مج٨ ع٣ ، ٤ / ١٩٨٨ ، ص٧٢ ، ويوسف حلاق في ترجمته بحث بوداغوف : ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب ، ضمن كتاب : الأدب والعلوم الإنسانية ، لمجموعة ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٦ ، ص٢١، ٢٢٤ ، ٢٤٣ ، ومحمد حماسة عبد اللطيف في كتابه : ظواهر نحوية في الشعر الحديث ، ط١ مكتبة الخانجي ١٩٩٠، ص١١ــ٢٠، ويمنى العيد في كتابها : في معرفة النص ، ط٣ دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٥ ، ص٧٦،٨٣ــ٧٧.وألفت الروبي في : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ط١ دار التنوير بيروت ١٩٨٣ ، ص١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٣ ، ١٦٤، وفي ترجمتها مقال موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، فصول مج ٥ ع١/١٩٨٥، ص٤٠ ، ٤٢ ، ٤٣، وعبد الله الغذامي في : الخطيئة والتكفير ، نادي جدة الأدبي ١٩٨٥، ص٦ ، ٨ ، ١٤ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٨٨ ، ٣٤٠ ، وبسام قطوس في مقاله: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني : "وجوه دخانية في مرايا الليل" دراسات ، مج ١٩ ع١ س ١٩٩٢ ، وموسى الربابعة في بحثه : ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى ، مجلة أبحاث اليرموك مج ٨ ع ٢ / ١٩٩٠ ، و شفيع السيد في كتابه : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، ط دار الفكر العربي بالقاهرة (د.ت) ، ص ٩٥ــ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٣ ، ١٣٨ــ١٣٩ ، ١٤١ــ١٤٢، ومحمد خير حلواني في مقاله : النقد الأدبي والنظرية اللغوية ، مجلة المعرفة ، ع٢٣٢ عام ١٩٨٤، ص٤٠ــ٤٨، وفتح الله أحمد سليمان في كتابه : الأسلوبية ، الدار الفنية بالقاهرة ١٩٩٠ ، ص٢٠ــ٢٧، وحامد أبو أحمد في ترجمته كتاب خوسيه إيفانكوس : نظرية اللغة ==

والمصطلح وارد أيضًا في بعض الكتب التي تنتمي إلى حقل اللسانيات أو فقه اللغـــة (*) .

على أن الذي يمكن أن يلاحظ على مامضى من أسماء عربية هو غلبة تأثرها بالإنكليزية ، أو استقاؤها منها مباشرة ، وهي التي يكثر فيها المصطلح deviation المستعملُ في الفرنسية ولكن على نحو أقل . وممّا يمكن أن يلاحظ أيضًا هو أن الوعي

== الأدبية ، مكتبة غريب بالقاهرة ١٩٩٢ ، الفصل الثاني كله وكذا ص١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٣، و محمود جاد الرب في ترجمته كتاب برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ط١ الدار الفنية القاهرة ١٩٨٧ ، ص٦٠ــ٧٤، وكمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحـاث العربية بيروت ١٩٨٧، ص١٧ ، ٨٥ ــ ٨٦ ، ١٣٩ ، ١٤٠، ١٤١، وعبد الكريم محفوض في ترجمته لكتاب هاري ليفن : انكسارات ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٠ ، ص٩٠،٦٢ ، وسمير مسعود في ترجمته كتاب روبي وجفرسون : النظرية الأدبية الحديثة ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٢، ص ٢٣ ، ٢٦ ، ٦٩ ، ٨٧ ، ١٠٠ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٠ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١٤٢ ، وطراد الكبيسي في مقاله : الانحراف في لغة الشعر : المجاز والاستعارة ، الأقلام س٢٤ ع ٨ / ١٩٨٩، و ناصر حلاوي وسعيد الغانمي في ترجمتهما كتاب ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، المنشور في مجلة العرب والفكر العالمي ع ١٣ــ١٤ ربيع ١٩٩١ ، ص٣٨، و ديزيرة سقال في مقالها : انحراف المعنى في النص الشعري ، كتابات معاصرة مج ١ ع ١ تشرين الثاني ١٩٨٨، ص٦٢ــ٦٧، ومازن الوعر في كتابه :دراسات لسانية وتطبيقية ، ط ١ دار طلاس دمشق ١٩٨٩، ص ١١٨-١١٩ ، ١٢٢، ١٢٦ ، ١٣٠ ، ١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٤١ ــ١٤٢ ، ١٤٨، ورجاء عيد : البحث الأسلوبي ، ط منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩٣ ، ص١٤٦ــ١٥١ ، ١٥٦ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ــ١٨٥ ، ١٩٦ ، ٢٢٩ ، ومحمد سعيد مضيه في ترجمته كتاب : البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني ، لمجموعة ، ط دار ابن رشد عمان ١٩٨٦، ص ١٨١ــ١٨٥.

(*) انظر كتاب تمام حسان : اللغة العربية ؛ معناها ومبناها . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣، ص ٣٢٠ ، وكتاب أحمد مختار عمر : علم الدلالـــة ، مكتبة دار العروبة الكويت ١٩٨٢، ص ٢٤٠ ، ٢٤١ ، وكتابي فايز الداية : الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، دار الملاح بدمشق ١٩٧٨، ص٨٥ ، و علم الدلالة بين النظرية والتطبيق ، دار الفكر بدمشق ١٩٨٥ ، ص١٤٧، وكتاب ف . ر . بالمر : علم الدلالة ، إطار جديد ، تر : صبري إبراهيم السيد ، ط١ دار قطري بن الفجاءة الدوحة ١٩٨٦، ص ١٧٧ ، ١٧٩ .

بالمصطلح لدينا بدأ في فــترة متأخرة لاتكاد تجاوز العقدين ، ولكــنّ ذلك لاينفي أن الانحراف قد ورد ــ مفهومًا ومصطلحًا ــ في ترجمة زكي نجيب محمود لكتاب إتش . بي . تشارلتن المعنون بــ" فنون الأدب " والذي طبع بالعربية في فترة مبكرة نسبيًّا عام خمسة وأربعين وتسعمئة وألف ؛ ورد المصطلح في معرض حديث تشارلتن على بيتين لمردث يقول فيهما :

لابدّ لي أن أهوي واجفا

على هذا الصدر الذي يحمل الوردة

ويعلق تشارلتن بأن الشاعر يريد « أنّ الملحد ، الذي يكفُر بخلود الروح بعد موت الجسد ، لاينبغي له أن ييأس مادام مصيره هذه الأرض التي تحمل الورد فوق صدرها. لكن الشاعر لايُقنعه أن يسوق معناه هذا مستقيما واضحًا كما عبرنا عنه في النثر ؛ لأن المعنى العقلي لايكفيه ... إنه لَيرى في هذه الأرض أمًّا رؤومًا تنسل من جوفها الورد الجميل ، ويخلع على الأرض عاطفة الأمومة نحو نسلها هذا الجميل . فكل هذه الخواطر تتداعى إلى الذهن حين يقرأ عن الأرض أنها " الصدر الذي يحمل الوردة " . وهو وصف بعيد عن الدقة العقلية كل البعد ، فليس الورد أطفالاً ، وليست الأرض صدرًا حنونًا يضم إليه الأطفال ، ولكنّ هذا الانحراف نفسه عن الدقة العقلية هو قيمة الصورة التي رسمها الشاعر باستعارته » [١٥] .

ولعل هــذا النص هو ، فيما يظهر ، أقــدمُ نص مترجَم ورد فيــه مصطلح " الانحراف " . ثم كان أنْ استعمله مصطفى ناصف ، بعد ذلك بعقدين من الزمان ، في

---

[١٥] فنون الأدب ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٥ ، ص٧٧ــ٧٨. ثم استعمله زكي نجيب محمود في كتابه : أيام في أمريكا ، الّذي صدرت طبعته الأولى في منتصف الخمسينيات . وكان ذلك في سياق حديثه عن امرأة زار المؤلف بيتها فرأى فيه من الهيئات والأشياء الغريبة والخارجة عن المألوف ما أدهشه وعجب له فلما عرف أنها فنانة رسامة خف منه العجب وراح يقول عن هذه الأشياء الغريبة « إنــها انحرافات فنانة لا تحيا بالمألوف المعروف ، بل تريد أن يكون طابعها متميزًا في كل جزء من حياتــها ، حتى في التوافه ، وتلك هي فردية الفنان وشخصيته ». انظر : ط ٢ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٥٧، ص ٦٩ ــ ٧٢.

كتابه " نظرية المعنى في النقد العربي "[١٦] إذ ورد القول عنده بأن « الاستعارة انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق »[١٧]. ويبدو أن ناصفًا مَن أوائل من استعمل المصطلح من النقاد العرب المعاصرين ، وظل يستعمله فيما تلا من أبحاث[١٨] . واستعمله أسعد حليم في ترجمته لمجموعة أبحاث طبعت تحت عنوان " الرؤيـــا الإبداعية " . وقد جاء في بحث لبول فاليري : « أن كل عمل مكتوب .. يحوي آثارا أو عناصر مميزة ، لها خصائص سوف ندرسها ، وسأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشعرية . فعندما ينحرف الكلام انحرافًا معينًا عن التعبير المباشر ـــ أي عن أقل طرق التعبير حساسية ـــ وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه ، بشكل ما ، إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص ، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة ، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور والنمو . وهو إذا ماتطور فعلاً واستُخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني »[١٩] .

وقد كُتب لهذا المصطلح أن يَشيع في كتابات كثير من الباحثين ، ولكن استعماله لم يخل من اضطراب في بعض الأحيان ؛ فقد ورد المصطلح قرين مصطلحات أخرى في مثل هذا النص الذي لخّص فيه محمد مفتاح كلاما لجان كوهن فقال : « إن الشعرية تتحدد بالمجاز ، والمجاز فرق أو انحراف (خرق) ، ويُرادف عنده اللحن بمفهوم

---

[١٦] صدر سنة ١٩٦٥ عن دار القلم بالقاهرة .

[١٧] نظرية المعنى في النقد العربي ، ص٨٥.

[١٨] من مثل كتابه : الصورة الأدبية ، دار مصر للطباعة القاهرة (د.ت) ، ص١١، وكذا كتابه : اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، ط النادي الأدبي بجدة ١٩٨٩، ص ٣٦ـــ١٣١،٣٧، وكتابه : الوجه الغائب ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ٢٢٧، وانظر بحثه : المقدرة اللغوية في النقد العربي ، ضمن كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، ط النادي الأدبي بجدة ١٩٩٠ ، مج ١ ، ص٧٣،٨٤ ، وبحثه الآخر : البلاغة واللغة والميلاد الجديد ، فصول مج٩ ع٣/٤ ، ص٤٩.

[١٩] " الشعر الصافي " ضمن " الرؤيا الإبداعية " . مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر ، تر : أسعد حليم ، سلسلة الألف كتاب ١٩٦٦، ص٢٠ . وقد أورد النص بصيغة مقاربة كمال أبو ديب في كتابه : في الشعرية ، ص ١٣٤ ـــ ١٣٥.

النحو التوليدي ــ التحويلي . ومن ثمة فهو يعتري التركيب ، ولكن لماذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز ؟ تحطيم اللغة العادية [كذا] وخلق لغة سامية شعرية . على أن هناك أربعة نماذج من الخرق وهي : منطقيّ ، ودلاليّ ، ومعرفيّ ، وصوتيّ ؛ أي خرق لمبدأ التناقض ، ولقواعد الانتقاء وللمعرفة الموسوعية » [٢٠] . وبعيدًا عمّا في هذا النص من ركاكة وضعف ؛ فإننا نلاحظ أن الباحث جمع فيه ستة مصطلحات ، وكان يكفيـــه لو اقتصر على واحد أو اثنين . وعلى هذا الغرار قول عبد السلام المسدي : « إن القدمـــاء كانوا يعتبرون أن كل تغيير يطرأ على قواعد اللغة إنما هو انتهاك لأبدية قوانينها ؛ فهو بالتالي تجن على اللغة وتسلط على أصلها فيكون شأنه بمنزلة البدعة . وفي كل بدعة عدول وانحراف . وما أن يظهر الشذوذ حتى تنبري المجموعة لمقاومته » [٢١] .

وإذ قد تبين أن مصطلح الانحراف على هذا النحو من الشيوع في كتب النقد والأسلوبية ، فينبغي أن ننتبه إلى أنّ لفظ " الانحراف " كثير الورود في كتب النقد في حقـــول وسياقات أخرى ليست بأسلوبيـــة ولا نقدية ، ولكنه في أكثرهـــا يحمل بعدًا غير إيجابي :

فقد يرد في معنى الميل والابتعاد عن المعنى الفنيّ ؛ فهذا مصطفى ناصف ، وقد رأيناه آنفا يستعمله في معناه الفنيّ ، يستعمله في النص التالي بمعنى غير فنيّ إذ يقول : « وكان نمو الدراسات اللغوية في اللغة العربية يعني ، مع الأسف ، تأصيل هذه الفلسفة ، وكان يعني أيضا نوعًا من الانحراف عن دراسة فن الشعر إلى العناية بما نسميه الآن باسم الدعاية » [٢٢] .

---

[٢٠] مفتـــاح ، محمد : في سيميـــاء الشعر القديم ، ط ١ دار الثقافة الجديدة الدار البيضاء ١٩٨٢ ، ص٥٠ــ٥١.

[٢١] اللسانيات وأسسها المعرفية ، ص١٦.

[٢٢] اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، ص ١٠٨ وكذا ص ١٣٣و ٢١٩ ، وانظر كتابه الآخر : اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٥ ، ص ١٠ ، ٣٨.

وورد الانحراف في معنى الميل في قول ويمزات وبروكس : « فهل كانت نظريتهما [أي كولريدج ووردزورث] في واقعها نظرية عامة في الشعر ؟ أم أنها كانت تنحرف انحرافاً بالغاً نحو نوع خاص من الشعر » (٢٣) .

وورد عند نعيم اليافي على أنه عيب فنيّ أو جماليّ : « أمّا وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضا فليس ذلك سوى عيب وانحراف في طبيعة الشعر . كذلك الانحراف الذي لاحظناه في النزعتين الرمزية الفرنسية والصورَية الإنجليزية » (٢٤) . وكذا هو عند محمد حسن عبد الله إذ يقول: « والطريف حقا أن (النقد) يظل يحسب نفسه علميا حتى في غياب المصطلح وانحراف المنهج » (٢٥) . ويقول : « إن النقد حين يتخلى عن دوره في ترشيد الظاهرة الفنية فإنها تواجه الانحراف ، وتفقد ارتباطها بالجماليات والأهداف الأساسية التي استُحدثت لتلبيتها » (٢٦) . ومثل ذلك قول كراهام هاف : « إن أيّ تحليل أسلوبي سينحرف عن الطريق السوي إذا لم تؤخذ هذه المقاصد بعين الاعتبار » (٢٧) .

ويرد الانحراف مساويًا للخطأ و العقم كثيرًا عند عبد العزيز الأهواني ، فهو يقول مثلاً : « إن ماحرص عليه [ابن سناء الملك] أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان انحرافًا في فهم الشعر ، وخطأً في إدراك مهمة الشعر ... بل ويكاد شعراء عصره جميعا ... يتورطون في هذا الخطأ والانحراف بحيث يمكن أن يوصف العصر كله بالعقم والانحراف » (٢٨) ، وورد الانحراف قرين الخطأ وفي معناه في قول

---

(٢٣) النقد الأدبي : تاريخ موجز ٣ : ٥٧٥.

(٢٤) مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٢، ص ٢٧.

(٢٥) اللغة الفنية ، ط دار المعارف بمصر ١٩٨٥، ص٥.

(٢٦) اللغة الفنية ، ص٦.

(٢٧) الأسلوب والأسلوبية ، تر : كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية بغداد ١٩٨٥ ، ص٩٠.

(٢٨) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٢، ص٢ــ٣ ، وانظر : ص٦ ، ١٤ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٧٥ ، ٧٦ إلخ .

محمد المبارك : « يجب التفريق بين ماهو خطأ وانحراف ، وماهو توليد وتطوّر »[٢٩]. وعلى ذلـك قول جابر عصفور : « وهكذا تظل القوة المتخيلة قابـلة للانحـراف على النحو الذي ينحرف معه سلوك الإنسان ، طالما تباعد العقل عنها ، وصادفت مزاجًا فاسدًا وفكرًا مشوشًا ، لايضبطه العقـل أو يحكم مساره » [٣٠]. وكذا قـول ويمزات وبروكس : « وستكون وظيفة مثل هذا العلم أن ينقي التفكير من الأخطاء والانحرافات » [٣١] ، وقول نعمة رحيم العزاوي عن بعض الأبيات : إن الرواة « قد أخطؤوا في روايتها، وانحرفوا بها عن الطريق المألوفة في لغة الشعر ». وقوله أيضًا: إن النقاد عملوا على « تبصير المنشئين بما أخذوا يتورطون فيه من زيغ وانحراف عن جادة التعبير اللغوي السليم »[٣٢] . والمصطلح وارد بكثرة في أطروحة شكري فيصل لنيل الدكتوراه عام ١٩٥١ بمعنى الشذوذ والخروج على الحق والصواب [٣٣] . وهو يصف الضرورات الشعرية بأنها « ليست ... إلا من ألوان الانحرافات اللغوية التي اتخذت عند بعض النقاد هذه الأسماء قصدًا إلى تلطيف وقعها وتخفيف أثرها » [٣٤]. وهو إذ يقرن بين التطور والانحراف في قوله : « فقد كان هذا السجع الذي دخل الحياة الأدبية العربية بلورة لكل ما أصابه من تطور وانحراف » [٣٥] يرى في هذا السجع رِدّة جاهلية [٣٥] ، ثم هو يرى في أسلوب ابن المقفـع « انحرافًا عن الأسلوب القرآنيّ

---

[٢٩] خصائص العربية ومنهجها الأصيل في التجديد والتوليد ، ط معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة ١٩٦٠ ، ص٩٧.

[٣٠] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط٢ دار التنوير بيروت ١٩٨٣، ص٤٣ ، وانظر : ص٨٥ ، ١٧٥ ، ١٧٧.

[٣١] النقد الأدبي تاريخ موجز ٤ / ١١٦.

[٣٢] النقد اللغوي عند العرب ، ط ١ وزارة الإعلام بغداد ١٩٧٨ ، ص ٢٧، وص ٥٤ على التوالي، وانظر: ص ٥٤ ، ٦٠ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٣٢١ ، ٣٥٦ .

[٣٣] انظر : المجتمعات الإسلامية في القرن الأول ، دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٦، ص ٣٦١ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٧٠ ، ٤١٨ .

[٣٤] المصدر السابق ، ص ٤١٩.

[٣٥] المصدر نفسه ، ص ٤٢٣.

الأصيل » [٣٦] ، ويقرن بين الانحراف وبين الاستعمال الخاطئ [٣٧] . وحين يأتي على تجديد بشار يرى أن بشارًا « كان أول الشعراء الذين انحرفوا عن [عمود الشعر] وثاروا به ، ومضوا يصوغون نتاجهم الفنيّ وفق أهوائهم وميولهم » [٣٨] .

وكان يمكن شكري فيصل أن يُسلك في عداد من التفت إلى مصطلح الانحراف في فترة مبكرة مع زكي نجيب محمود ومصطفى ناصف ، لولا أنْ غلب على كلامه استعمال الكلمة في معنى الخطأ والشذوذ ؛ فربطُه بين التطور والانحراف شابَهُ وَصْفُ هذا الانحرافِ بأنه « ردَّة جاهلية » . وكذا شابَ " انحرافَ بشار " وَصْفُه له بأنه « وفق أهوائه وميوله » . والحق أن شكري فيصل لايطالَب بأكثر ممّا أتى ؛ إذ إنه في مقام وصف لما يُعتقد أنه كان موجودًا حين كان الناس يرون هذه الأشياء خطأً وشذوذًا .

وإذا مضينا مع الانحراف وجدناه يرد في معنى التحريف والفهم الخاطئ كما في قول قاسم المومني : « إن تأكيد الفارابي على حرفية الصلة بين المحاكاة وبين العالم الخارجي جعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطي ، ويحولها إلى مجرد نقل سلبيّ للعالم الخارجي . وكان هذا الانحراف ، في الظن الغالب ، سببًا في انحـــراف أشدَّ عند لاحقيه من النقـــاد الفلاسفة أو ممن وقع تحت تأثيـــرهم » [٣٩] . وكذا الشأن عند ويمزات وبروكس إذ ترد الانحرافـــات بمعنى التحريفات ، وذلك عند الترجمة من لغة إلى أخـــرى [٤٠] .

وقد يرد الانحـــراف مرادفًا للحن ودالاًّ عليه ، ومن هذا قـــول محمد حسن عبد الله : « ... وهذا يعني في نظر الأصمعي أن الشاعر انحرف بدلالة الكلمة وخالف

---

[٣٦] المصدر نفسه ، ص ٤٢٦.

[٣٧] المصدر نفسه ، ص ٤٢٩ــ٤٣٠.

[٣٨] المصدر نفسه ، ص ٤٣١.

[٣٩] نقـــد الشعر في القـــرن الرابع الهجري ، ط ١ دار الثقافة للطباعة والنشر بالقـــاهرة ١٩٨٢، ص٣٢٦.

[٤٠] انظر : النقد الأدبي ؛ تاريخ موجز ٢ / ٣١٧.

المعنى المعجمي الذي حدده اطراد الاستعمال » [41] . وقوله أيضًا : « إن تأمل تأثير الجوار بين الكلمات ـــ الصور في البيت الواحد يمكن أن يعطي تفسيرًا لكثير من الاستعمالات الخاصة التي اعتبرت أخطاءً أو انحرافات في الاستعمال » [41] .

ويرد الانحراف للدلالة على عاهات النطق [42] . وللدلالة على بعض الأمراض النفسيـــة [43] .

ويرد دالاً على فساد السلوك كما في قول ألفت الروبي : « .. وهذا كله يعني أن المتخيلة مهيأة بطبيعتها للانحراف الذي يترتب عليه انحراف السلوك الإنساني ، خاصة عندما تتحرر من العقل وتصادف مزاجًا فاسدًا أو فكرًا مضطربًا لايضبطه العقل أو يحكم مساره » [44] .

ويرد أخيرًا للدلالة على " الشذوذ الجنسي " [45] . وهذا هو أسوأ مايحمله اللفظ من دلالات .

ولعله قد اتضح ، بما هو كاف الآن ، أن الانحراف كلمة مشغولة إنْ في ثنايا الكتب أو في الأذهان . وإذا صحّ أنّ " المشغول لايُشغَل " أمكن القول إذن بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم ؛ أعني مفهوم " الانزياح " .

---

[41] الصورة والبناء الشعري ، ط دار المعارف بمصر ١٩٨٠ ، ص٦٩و٧٠ على التوالي ، وانظر: زغلول سلام : أثر القـــرآن في تطور النقــد العربي ، ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٦٨، ص١٥٣ و١٥٦.

[42] انظر : صمـــود ، حمادي : التفكـــير البلاغي عند العرب ، ط الجامعة التونسية ١٩٨١ ، ص ٢٣٤ ، ٢٣٩.

[43] انظر : ضيف ، شوقي : البحث الأدبي ، ط ١ دار المعارف بمصر ١٩٧٢، ص١١٤. وانظر : عبد الحميد ، شاكر : المرض العقلي والإبداع الأدبي ، مجلة عالم الفكر مج ١٨ ع ١ ، ص٤٣.

[44] نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص٦٠.

[45] انظر مثلا : النويهي ، محمد : نفسيّـــة أبي نواس ، ط٢ مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٠ ، ص٧٠ـــ ٧٢ ، ٧٤ ،٨٣ ،٨٥ ، ٩٠ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٧٠ . وانظر أيضا : شلق ، علي : أبو نواس بين التخطي والالتزام ، ط المؤسسة الجامعية بيروت ١٩٨٢، ص١٣ ، ١٨ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ،١٩٨.

العـــدول :

أمّا هذا المصطلح فليس بجديد كما سبق القول ؛ إذ إنه ، هو أو بعض مشتقاته ، وارد في بعض كتب اللغة والنحو والبلاغة (٤٦) .

و " العدولُ " مصدرُ عَدَلَ ؛ أي مالَ وجارَ (٤٧) .

أمّا علاقة المصطلح بكُتُب النقد والأسلوبية ، فلعلّ المسدي هو أول من لفت الانتباه إلى إمكان إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبيّ ، وكان ذلك في كتابه الأول " الأسلوبية والأسلوب " (٤٨) ، غير أنه مع ذلك لم يستعمله في كتابه آنذاك ، واستعمل مصطلحًا آخر هو " الانزياح " . ولكنه لم يثبت على هذا الأخير طويلاً فرغب عنه إلى " العدول " (٤٩) . ولمّا سألته في ذلك أجاب بأنه عندما استعمل مصطلح " الانزياح

---

(٤٦) انظر مثلا : ابن جني : الخصائص ١ / ٣٩٨ ، ٢ / ٤٤٢ـــ٤٤٣، وعبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود شاكر ، ط ٢ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٨٩ ، ص٤٣٠، وأسرار البلاغة ، ط ريتر ، استانبول ١٩٥٤، ص٣٦٥، وابن الأثير : المثل السائر ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد ، ظ مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٩٣٩ ج ١/ ١٩ ، ٢ /١٤ ، والفارابي : جوامع الشعر ، طبع في نهاية تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد ، تح : محمد سليم سالم القاهرة ١٩٧١،ص١٧٣، والسكاكي : مفتاح العلوم ، ط٢ البابي الحلبي بمصر ١٩٩٠ ، ص٩٦. وانظر : السيوطي : الأشباه والنظائر ، ط مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٦، ٦٠٧/٣ ، والزعبلاوي ، صلاح الدين : مسالك القول في النقد اللغوي ، ط١ الشركة المتحدة للتوزيع دمشق ١٩٨٤ ، ص٣٣٠.

(٤٧) عن الصحاح والقاموس المحيط . مادة (عدل) .

(٤٨) انظر : ص١٦٢ـــ١٦٣ ويشار إلى أن الطبعة الأولى للكتاب صدرت عن الدار العربية للكتاب بتونس عام ١٩٧٧.

(٤٩) بدأ ذلك على نحو بسيط في كتابه "النقد والحداثة" ط١ دار الطليعة ١٩٨٣ ، الّذي يرتد في كثير من مواده النظرية إلى الكتاب الأول ، ولكنه في هذا الكتاب يستعمل إلى جانب العدول (ص١١، ٤٨ ، ٥٠ مرتين) مصطلحات من مثل الانزياح (ص١١، ٣٨ ، ٥٧) والفعل ينْزاح (ص٥٢) ، والتجاوز (ص١١، ٥٠ مرتين) ، والانحراف (ص٥٢ ، ٦٠) ، والخروج (ص٥٢ ، ٦٠) ، والخرق (ص٤١، ٥٠) ، والتغيير (ص٤٠) ، والابتعاد (ص٤١) ، واللحن (ص٤١) ، وكسر

" ترجمةً لمفهوم Ecart أول مرة « كان يقصد إلى إبراز سمة الجدّة من حيث هو مُتصوَّر إجرائيّ طارئ على سنن التأليف في اللغة العربية ، ثم جاء مصطلح " العدول" إحياءً لمصطلح بلاغيّ تراثيّ لم يَعُد يجرّ محاذير الالتباس » (٥٠) .

وقد استعمل " العدول " ، غيرَ المسدي ، نفرٌ غير قليل من الباحثين العرب ؛ فمنهم من كان استعماله له عرضًا ، ومنهم من اعتمده في كتاباته .

ويجيء تمام حسان على رأس من اعتمدوه ، فهو يكثر من استعمـــاله في " الأصول " (٥١) ، وكذا في " البيان من روائع القرآن " (٥٢) وفي بعض مقالات له بمجلة فصول (٥٣) . وطبيعيّ أن يستعمل " العدول " وهو اللغويّ قبل كل شيء .

واعتمد العدول أيضًا حمّادي صمّود ، وابتدأ ذلك أولاً في بحث له عنوانُـــه " المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية " (٥٤) ، ثم في كتابه " التفكير البلاغي عند العرب " (٥٥) ، وكتابه " الوجه والقفا ؛ في تلازم التراث والحداثة " (٥٦) . وهو يرى

المألوف (ص٤١) ، والمفارقة (ص٤١) ، وهذه كثرة تشي بعدم استقرار . ولكنه في قاموس اللسانيات ، ط الدار العربية للكتاب تونس ١٩٨٤ ، يستقر على العدول ترجمة لـــ **Ecart** ، ورغم ذلك يستعمل الفعل يزاح في قوله : « يتحرك الدّالّ فينزاح عن مدلوله » . ص٤٤. وانظر مقاله " الأسلوبية وقيم التباين " الموقف الأدبي ع٢٠١ ص٢٨ ، ٣٥ ، ففيها يستعمل العدول إلا مرة واحدة استعمل فيها الانزياح . وانظر بحثه " النقد الأدبي وانتماء النص " في الكتاب الدوري "علامات" ، النادي الأدبي بجدة ، مج ١ ع ٤ ، ص ٢٣ ، ٢٤.

(٥٠) من رسالة تفضّل بإرسالها إليّ في ٣٠ / ٣ / ١٩٩٤ ردًّا على استفسار منّي .

(٥١) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ، انظر خاصة : ص ١٣٥ـــ١٤٦.

(٥٢) ط عالم الكتب بالقاهرة ١٩٩٣، ص ٣٤٥ ـــ ٣٩٣.

(٥٣) انظر مج ٤ ع١/ ١٩٨٤ مقالة : اللغة والنقد الأدبي ، ص ١١٨ ، وكذا ع٣ مقالة : اللغة العربية والحداثة ، ص١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٩.

(٥٤) قدمه الباحث إلى ملتقى اللسانيات الّذي انعقد في تونس سنة ١٩٧٩ ، ثم طبعه في كتابه : في نظرية الأدب عند العرب ، النادي الأدبي بجدة ١٩٩٠ ، ص ١٩٩ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧.

(٥٥) مصدر سابق ، انظر منه ص ٥٢ ، ١٠٣، ١١٧، ٢٦٤ ، ٢٩٠ ، ٣٢٩ ، ٣٣١ ، ٣٥٠ ، ٣٩٦ ، ٤٠٣ ، ٤٠٦ ، ٦١٧.

(٥٦) ط١ الدار التونسية للنشر ١٩٨٨، ص٣٠ ، ٣١ ، ١١٩ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠.

في مصطلح العدول « أحسنَ ترجمة لمفهوم Ecart » [٥٧] . ولكنه لايعلل لم كان العدول كذلك ، ولربما كان ذلك بتأثير من انهماكه في التراث البلاغي ؛ هذا الذي ورد فيه مصطلح العدول كثيرًا .

وممن اعتمده أيضا مصطفى السعدني[٥٨] ، و عبد الله صوله [٥٩] ، و الطيب البكوش [٦٠] ، و الأزهر الزنّاد [٦١] .

وثمة بعد ذلك من لم يَرِد المصطلحُ عنده سوى مرة أو مرتين [٦٢] .

وينبغي التنبيه أخيرا على أن المصطلح ، وإنْ كان واردًا في التراث البلاغي ، قد يرد في سياقات غير بلاغية أو فنية ؛ وعلى ذلك قول الآمدي تعليقًا على بيت البحتري :

لا تلمني على البكاء فإنّي نضوُ شجوٍ ما لمت فيه البكاء

---

[٥٧] التفكير البلاغي عند العرب ، ص ٥٢ الحاشية (١) .

[٥٨] انظر كتابه : العدول ؛ أسلوب تراثي في نقد الشعر ، ط منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩٠ .

[٥٩] انظر بحثه : فكرة العدول في البحوث النقدية المعاصرة ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، ع ١ خريف ١٩٨٧، وانظر أيضا بحثه : الأسلوبية الذاتية أو النشوئية فصول مج ٥ ع١/١٩٨٥ ص ٨٦ ، ٨٩ ، ولكنه في ص٨٨ يذكر الانزياحات بصيغة الجمع ، وانظر بحثه : شعرية الكلمات وشعرية الأشياء ، ضمن كتاب : دراسات في الشعرية ؛ الشابي نموذجًا ، لمجموعة ، ط بيت الحكمة تونس ١٩٨٨، ص٣٣٦ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦.

[٦٠] في ترجمته كتاب جورج مونان : مفاتيـــح الألسنية ، منشورات سعيدان تونس ١٩٩٤ ، ص ١٣٤ و ما بعدها .

[٦١] انظر : دروس في البلاغة ، ط المركز الثقافي العربي ، بيروت الدار البيضاء ١٩٩٢ ، ص٢١، ٣٢، ٣٤ ، ٤١، ٥٤، ٦١، ٦٩.

[٦٢] انظر مثلا : سعد مصلوح : الأسلوب ، ص٤٠ ، ومحمد رشاد الحمزاوي : في العربية والحداثة أو الفصاحة فصاحات ، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية تونس ١٩٨٢، ص ١٢٠، ومصطفى ناصف : اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، ص٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ومحمد حماسة عبد اللطيف : ظواهر نحوية، ص ١٤٠، ومحمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص ١٧٢، وتوفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ط سراس للنشر تونس ١٩٨٥ ، ص١٥١، ولطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر ، سراس للنشر ١٩٨٥ ، ص ٤١.

« هذا عدول عن القياس وصحيح التمثيل ... » [٦٤] ، وورد عند القاضي الجرجاني أن المتأخر « اجتنبه الإفراط إلى النقص ، وعدل به الإسراف نحو الذم » [٦٥] . وورد عند أبي هلال العسكري أن من عيوب المديح « عدول المادح عن الفضائل التي تختص بالنفس ، من العقل ، والعفة ، والعدل ، والشجاعة ، إلى ما يليق بأوصاف الجسم من الحسن والبهاء والزينة » [٦٦] . وورد عند الزمخشري « وقيل للمخطئ لاحن لأنه يعدل بالكلام عن الصواب » [٦٧]. ومثل ذلك قول ابن وهب : « وأما الخطأ فهو ضد الصواب . ومعناه : العدول عن المقصد من غير تعمد .... [وأما] الجور فهو عدول عن الطريق بقصد » [٦٨] . وإذ نعرض لهذه السياقات القديمة نبغي من ورائها التنبيه على أن لفظ " العدول " واشتقاقاته لايخلو من بعض اللبس . وهو يشارك لفظ " الانحراف " في أنه مشغول أو شبه مشغول .

الانزيـــاح :

ويقع هذا المصطلح في مرتبة ثانية بعد " الانحراف " من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد العرب .

---

(٦٤) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تح : السيد أحمد صقر ، ط٢ دار المعارف بمصر ١٩٧٢ـ ١٩٧٣، ١/ ٥٥٠.

(٦٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، ط ٣ مطبعة مصطفى البابي الحلبي (د.ت) ، ص ٤٢٣.

(٦٦) الصناعتين ، تح : علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط عيسى البابي الحلبي القاهرة ١٩٥٢، ص٩٨.

(٦٧) الكشاف عن حقائق غوامض التنـــزيل ، ط ٢ مطبعة الاستقامة القاهرة ١٩٥٣ ، ٣ / ١٢٣.

(٦٨) البرهان في وجوه البيان : تح : أحمد مطلوب و خديجة الحديثي ، ط ١ بغداد ١٩٦٧، ص ٢٦٥.

و " الانزياح " مصدرٌ للفعل المطاوع " انزاح " ؛ أي ذهب وتباعد [٦٩] . وهو من أجل هذا أحسن[*] ترجمة للمصطلح الفرنسي Ecart ؛ إذ إنّ هذه الكلمة تعني في أصل لغتها " البعــد " [٧٠] أيضًا . حتى إنّ بعض الباحثين والمترجمين من العرب ترجمها بذلك [٧١] ، ولكنّ كلمة " البعد " لاتقوى — فيما أحسب — على أن تحمل المفهوم الفنيّ الذي يقوى الانزياح على حمله.

أمّا أقدم استعمال لكلمة " انزياح " فقد كان ، فيما وقع عليه بصرنا ، في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشـــق [٧٢] في تعريب لمصطلـــح فرنسي هو Descent de La matrice ، وقد عُرّب بـــ " انزياح الرحم " . وطبعًا ، فهذا ليس من شأننا إلاّ باعتبار واحد هو التنبيه على أن الكلمة العربية أُقرّت للاستعمال .

ووردت الكلمة في ترجمة محيي الدين صبحي لكتاب ويمزات وبروكس [٧٣] من غير أن يظهر منها معنًى أسلوبيّ ما . وورد الفعل " انزاح " مرتين في ترجمته لكتاب ويليك ووارين ، و وردت لفظة " الانزياح " مرة واحدة [٧٤] .

---

[٦٩] انظر : لسان العرب و القاموس المحيط و تاج العروس و معجم متن اللغة و المعجم الوسيط (مادة : زيح) .

[*] نريد بهذا أن نردّ على حمادي صمود رأيه في أن " العدول " هو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي وقد سلف .

[٧٠] **Le Grand Robert. De La Langue Francaise , Canada , 1985 , III-725 .**

[٧١] انظر : بنيس ، محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ط ١ دار التنوير بيروت ١٩٧٩، ص ١٦٣، ومترجمي كتاب تودوروف : الشعرية ، شكري المنجوت ورجاء بن سلامة ، ط٢ دار توبقال المغرب ١٩٩٠، ص ٤٠ و ٨٩.

[٧٢] المجلد ٣٩ ج٤ تشرين الأول ١٩٦٤، ص ٥٨٨ .

[٧٣] النقد الأدبي : تاريخ موجز ١ / ٥٧ ، ٥٨ و ٢ / ٢٣٦ و ٣ / ٧٢٧.

[٧٤] نظرية الأدب ، ص ١٧٩ ، ٣٠٣ ، ٣٥٥ .

ومن جهة أخرى فإن الكلمة Ecart وردت في مجلة مجمع اللغة العربية مترجمة بـ " الانحراف " في مصطلح مركب هو " Ecart de regime " أي « انحراف عن التدبير الغذائي » (٧٥) .

والحق أن كلمة Ecart بما هي مصطلح أسلوبي قد تجاذبتها في العربية عدة ترجمات لم يكن حظها من الصحة والشيوع واحدا . ولعلها قد ظهرت أول الأمر في تقديم عبد السلام المسدّي لكتاب ريفاتير " محاولات في الأسلوبية الهيكلية " (٧٦) ، وكان أن ترجمها آنئذ بـــ " التجاوز " ، ولكنّ المسدّي بعد ذلك يستبدل بالتجاوز " الانزياح " الذي استعمله في كتابه الأول " الأسلوبية والأسلوب " (٧٧) كما سبق القول ، ثم في أطروحته للدكتوراه " التفكير اللساني في الحضارة العربية " (٧٨) . وقد بدا لي أنه أول من استعمل الانزياح ترجمة لـ Ecart ، ولمّا رغبت إليه أن يؤكد لي ذلك لم يفعل . على أنه في قاموس اللسانيات يترجم الكلمة بـــ " العدول " (٧٩) ، على حين يضع الانزياح في مصطلح مركَّب هو decalage semantique أي : انزياح دلالي (٨٠) . وقد صنع عبد الله صولة صنيع المسدي ، إذ ترجم هو الآخر Ecart بالعدول (٨١) .

ومهما يكن فإن ثمة اجتهادات أخرى في ترجمة الكلمة لايخلو بعضها من اضطراب ، فبدر الدين القاسم الرفاعي ترجمها بـــ " التباين " في بضعة مواضع من ترجمته لكتاب ستاروبنسكي " النقد والأدب " (٨٢) ، ولكنه في مواضع أخرى من الكتاب يضع للكلمة ترجمة أخرى هي " الفاصل " إذ يقول : « ولكي نقدر التباين الوارد

---

(٧٥) المجلد ٣٥ سنة ١٩٦٠ ، ص ٤٦٦.

(٧٦) الحوليات التونسية ع ١٠ سنة ١٩٧٣ ، ص ٢٧٨.

(٧٧) ص ٥٤ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٥٨ ، ٢١٤ .

(٧٨) ط ١ الدار العربية للكتاب ــ ليبيا ــ تونس ١٩٨١ ، ص٣١٦ــ٣١٨.

(٧٩) ص ١٣٧ ، ٢٢٥.

(٨٠) ص ١٢٣.

(٨١) انظر مقاله : الأسلوبية الذاتية أو النشوئية ، فصـــول ، مج ٥ ع ١ / ١٩٨٥ ، ص ٨٦ ، ٨٩ . و لكنه في ص ٨٨ يذكر الانزياح في صيغة الجمع .

(٨٢) ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦، ص٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٧٦.

في الأسلوب تقديرا صحيحًا ... ينبغي أن نطرح سؤالاً إضافيًّا : هل تُقر البيئة الثقافية مثل هذا الفاصل ؟ » [٨٣] ؛ يعني التباين والانزياح ، ثم هو يترجم كتاب أنطونان أرتو المسمّى " Le Grand Ecart " بـ " الفاصل الكبير " [٨٤] . ويضع محمد رشاد الحمزاوي للمصطلح عدة ترجمات هي : الميل والانزياح والتجاوز واللحنة [٨٥] . وأما توفيق الزيدي فينتقي لنفسه مصطلح " الاتساع " ترجمة لـ Ecart [٨٦] على الرغم من أنه في سياق عرض لكتاب المسدي الذي اختار الانزياح . ويضع بسام بركة للمصطلح عدة ترجمات هي : ابتعاد وانزياح وفارق [٨٧] . ويضع أحدهم للكلمة ثلاث ترجمات ؛ فالأسلوب « ابتعاد Ecart عن الكلام المألوف والمستعمل » [٨٨] ، وهو أيضًا « نشاز Ecart وانحراف عن الكلام المألوف والمستعمل » [٨٨] . ولم يوفّق أحمد درويش حين ترجمها بـ " المجاوزة " [٨٩] ، وقد يلام على سوء هذه الترجمة ؛ لأنه حين ترجم

---

[٨٣] ص ٥٢.

[٨٤] ص ٥٣.

[٨٥] انظر : في العربية والحداثة أو الفصاحة فصاحات ، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية تونس ١٩٨٢، ص ٧٩.

[٨٦] انظر : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ط الدار العربية للكتاب تونس ١٩٨٤ ، ص ٨٦ ، ٨٧.

[٨٧] انظر : معجم اللسانية ، منشورات جروس برس طرابلس ١٩٨٥، ص٦٥.

[٨٨] أبو ناضر ، موريس : إشارة اللغة ودلالة الكلام ؛ أبحاث نقدية ، دار مختارات بيروت ١٩٩٠، ص٨٥ و ١٥٥ على التوالي . والمؤلف ، إذ يمثل لّما سمّاه " الابتعاد أو النشاز " يُظهر سوء فهم له ؛ فقد رأى أن في قولنا " سال الوادي " ابتعادًا عن المألوف وخروجًا وانحرافًا عن المستعمل الّذي هو قولنا " سال ماء الوادي " . وما درى أن قولنا " سال الوادي " صار هو المستعمل وانقلب إلى أن صار حقيقة .

[٨٩] انظر ذلك في ترجمته لكتاب جان كوهن (وسماه جون كوين) : بناء لغة الشعر ، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٩٣ ، ص ١٣، ٢٣ . وانظر كتابه : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، مكتبة الزهراء القاهرة (د.ت) ، ص ١٦٦ ، و انظر أيضًا ترجمته كتاب كوهن الآخر : اللغة العليا ؛ النظرية الشعرية ، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر ١٩٩٥ ، ص ١٦ ـــ١٧ و غيرها . وكذا مقاله: الأسلوب والأسلوبية ، مجلة فصول ، مج ٥ ع ١ / ١٩٨٥، ص ٦٣.

الكلمة كان مصطلحا الانزياح والانحراف قد عُرفا وشاعا . فهل نعزو ذلك إلى قصور في الاطلاع ؟.. ربما .. فهو في مقدمته للطبعة الثالثة من ترجمته لكتاب كوهن التي صدرت عام ١٩٩٣ يذكر أنه عندما طالع الترجمة الثانية للكتاب ـ ويعني بها الترجمة المغربية ـ وجد أنها اختارت مصطلح " انزياح " . ولعله لم يسمع بالانزياح قبل أن يطّلع على هذه الترجمة بآية مانراه يتساءل قائلاً : « ولا أدري ما الدلالات الجانبية لمثل هذه الكلمة في لهجات بعض مناطق الشمال الإفريقي » [٩٠] . على أنه يتعلل في استعماله " المجاوزة " ترجمة لـ Ecart بما في البلاغة العربية من كلمة " المجاز " ، الذي يعني « طرق التعبير التي تجري على نسق غير النسق العام .. » [٩١] . ومثل ذلك في السوء ترجمة جوزيف ميشال شريم له بـ " الفارق " [٩٢] . وهو مانلقاه أيضًا عند سعيد علوش [٩٣] .

على أن ثمة من الباحثين من ترجم Ecart بالانحراف ، وعلى ذلك لطفي عبد البديع [٩٤] ، وصلاح فضل [٩٥] ، وفهد عكام [٩٦] ، و حامد أبو

---

[٩٠] المقدمة ، ص د .

[٩١] بناء لغة الشعر ، الحاشية من ص ٢٣.

[٩٢] انظر : دليل الدراسات الأسلوبية ، ط ١ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ، ١٩٨٤، ص ٣٧.

[٩٣] انظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٨٥ ، ص١٦٢ ثم كان أن زعم فيما بعد في بحث قدمه إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس بجامعة اليرموك عام ١٩٩٤ وعنوانه : " بعض مفاهيم انزياحات المصطلح النقدي في الخطاب الأدبي المعاصر " أنه قد ذكر "الانزياح" في معجمه المذكور محيلاً على الطبعة نفسها وكذا الصفحة . والحق أن من يرجع إلى المعجم لايرى فيه إلا " الفارق " ، وكلمة " البعد " في سياق شرح للفارق . وفي هذا ما فيه من إيهام للقارئ .

[٩٤] في بحث له عنوانه " دراما المجاز " ، مجلة فصول مج ٦ ع ٢ / ١٩٨٦ ، ص ١٠٣.

[٩٥] انظر : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص ٥٨.

[٩٦] في بحث له عنوانه : نحو تأويل تكاملي للنص الشعري : مجلة فصول مج ٨ ع ٣ ، ٤ / ١٩٨٨ ، ص٤٥ ـ ٤٨.

أحمد [٩٧] .

ومن طرف آخر يضع مترجما كتاب " لذة النص " كلمة الانزياح ترجمة للكلمة الفرنسية Derive [٩٨] . على حين يترجمها منذر عياشي ــ وهو الذي ترجم " لذة النص " أيضًا ــ بالانحراف [٩٩] .

ويستكثر أحد الباحثين من المصطلحات فيذكر في بضعة أسطر خمسة مصطلحات وهي : الانحراف و العدول و الخروج و الانزياح و الفوارق [١٠٠] .

تلك إذن أمثلة على اختلاف ترجمة Ecart خاصة . ومهما يكن من أمر كثرتها ، فإن الذي عليه أغلب الباحثين في ترجمتها إنما هو " الانزياح " ؛ فمنهم من كثر استعماله له [*] ، ومنهم من كان استعماله له عرضاً

---

[٩٧] في ترجمته كتاب خوسيه إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، الفصل الثاني كله ، غير أنه يسهو ، أو هكذا أحسب ، فيذكر " الانزياح " ثلاث مرات ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٣ .

[٩٨] نُشر الكتاب في مجلة " العرب والفكر العالمي " ع١٠ ربيع ١٩٩٠ بترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي . وانظر : ص١٣ ، ١٥.

[٩٩] نشر الكتاب مركز الإنماء الحضاري بحلب ١٩٩٣ ، وانظر : ص٤٤ــ٤٥.

[١٠٠] انظر : المصري ، عبد الفتاح : أسلوبية الفرد ، الموقف الأدبي ، ع١٣٥ــ١٣٦ تموز ــ آب ١٩٨٢ ، ص١٥٦.

[*] من هؤلاء : إبراهيم الخطيب في ترجمته كتاب : نظرية المنهج الشكلي ؛ نصوص الشكلانيين الروس، لمجموعة ، ط ١ مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ــ الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط ١٩٨٢ ، ص ٥٥ . و أمجد الطرابلسي في مقاله : آراء قديمة حديثة في لغة الشعر ، الموقف الأدبي ع ١٨١ــ١٨٢ــ١٨٣ أيار ــ تموز ١٩٨٦ ص ٢٥ ومابعدها ، ويمنى العيد في كتابها : في القول الشعري، ط ١ دار طوبقال ١٩٨٧ ص١١، ٢٠، ٣٦ ، ٤٣ ، ٥٠ ، وكتابها الآخر : في معرفة النص ، ط ٣ دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٥ ، ص٧٥ ، ٨٩ ، وكمال أبو ديب في بحثه : لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، فصول مج ٨ ع ٣ ، ٤ ، ص٨١ــ٨٦، وخالدة سعيد في بحثيها : الحداثة وعقدة جلجامش ، ضمن كتاب قضايا وشهادات ، شتاء ١٩٩١، ص٨٣ ، ٨٤ ، و : الملامح الفكرية للحداثة ، فصول مج٤ ع ٣ / ١٩٨٤ ص ٢٥ ، وزينب الأعرج في أطروحتها للدكتوراه : الدلالة الاجتماعية للشعر المغاربي ، السبعينيات نموذجا ، كلية الآداب بدمشق ١٩٨٩، ص٢٥٦ــ٣٠٧، و محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جان ==

== كوهن : بنية اللغة الشعرية ، مصدر سابق ، في معظم صفحاته ، و فريد الزاهي مترجم كتاب جوليا كريستفا : علم النص ، ط ١ دار توبقال المغرب ١٩٩١، ص٢٣ ،٢٥، ٢٦، ٣٠، ٣٥، ٥١ــ٥٢، وكاظم جهاد مترجم كتاب هنري لوفافر : ما الحداثة بيروت ١٩٨٣، ص٧٢ ،٧٩، ١١٧، ومنذر عياشي في ترجمته كتاب بيير جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، مركز الإنماء القومي ، بيروت (د.ت) ، ص٥٣، ٥٥، ٩٢ ، وترجمته كتاب تودوروف : مفهوم الأدب ، النادي الأدبي بجدة ١٩٩٠ ، ص٦٢، ٦٣، ٦٤، وترجمته كتاب جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ط مركز الإنماء الحضاري بحلب ١٩٩٣ ، ص٩٣، وفي كتابه : مقالات في الأسلوبية ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٠ ، ص١٥، ٤٧ ، ٤٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩٨ ، ١٤٢ ، ٢١٣ ، ونزار التجديتي في بحثه : نظرية الانزياح عند جون كوهن ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع١ خريف ١٩٨٧ ، و صبري حافظ في بحثه المطول : تحولات في الشعر والواقع في السبعينات ، مجلة ألف ع١١ سنة ١٩٩١ ص١٥، ١٩، وفي بحثه الآخر : مفهوم الصيغ المجازية بين التراث العربي والنقد المعاصر ، مجلة ألــف ع١٢ سنة ١٩٩٢ ، ص١١٥ــ ١١٦، وهو في كلا البحثين يستعمل إلى جانب الانزياح مصطلح " الإزاحة " ، ونعيم اليافي في كتابه : المغامرة النقدية ،ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٣ ، ص ٤٩ ، ٧٠ ، ٧٢ ، وكتابه : أوهاج الحداثة ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٣، ص٣٣ ، ١٠٦، ١٧٢، ٢٢٧ــ ٢٢٩، ٢٥٣، وانظر مقاله : الانزياح والدلالة ، الأسبوع الأدبي ، ع٤٥١ــ١٦ شباط ١٩٩٥ ، ص٥ ، وبحثه : مفهوم الشعرية العربية ــ الشعر السوري أنموذجًا ــ مجلة المعرفة ع٣٨٠ أيار ١٩٩٥ ، ص١٠٤ ، ١١٣ــ١١٥ ، والهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية ؛ تنظيرًا وتطبيقًا ، ط عيون ، الدار البيضاء ١٩٩٢ ، ص٣٠ــ٣٥، ٤٢، ٤٣، ومحمد الماكري : الشكل والخطاب ؛ مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط١ المركز الثقافي العربي بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩١ ، ص٣٣ــ ٣٦، ٣٢٢، وطلال وهبة في ترجمته كتاب : مدخل إلى الألسنية ، لمؤلفيه : بول فابر وكريستيان بايلون ، ط١ المركز الثقافي العربي ، بيروت الدار البيضاء ١٩٩٢ ، ص٢١٧، ٢٢٢، ٢٢٥، ٢٣٥، وعدنان بن ذريل في كتابه : النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٩ ، ص٢٥،٢٠ــ٢٨، ٧١، ٢٩٧، وقاسم مقداد في ترجمته كتاب جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٣ ، ص٢٨٥، ٢٨٨، ٢٨٩، ٣٧٨، ٣٨٠، ٣٨٥، ومصطفى الكيلاني في بحثه : وجود النص الأدبي / نص الوجود ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع٥٤ــ٥٥ اوت ١٩٨٨، ص١٧ــ٢٩، ومحمد مشبال في بحثه : مقولة " النــوع " وموقع الرواية في النظريــة الأدبية الحديثة ، مجلة فصول ، مج١١ ع ٤ ==

أو قليــلا [١٠١] .

== ص ٢٨ــ٢٩، ومحمد فتوح أحمد في بحثه : جدليات النص ، مجلة عالم الفكر ، مج٢٢ ع٣ ، عام ١٩٩٤ ، ص٤١ ، ٤٤ ، ٥٨ ، ومحمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، دون ذكر مطبعة أو ناشر ١٩٩٠ ، ص٤٣ ، ١١٢ــ١١٥ ، ١٤٠ ، ومحمد مفتاح : مجهول البيان ، ط ١ دار طوبقال المغرب ١٩٩٠ ، ص٣١ ، ٣٥ ، ٤٨. ويوسف حامد جابر : النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات مجلة الموقف الأدبي، ع ٢٨٨ نيسان ١٩٩٥ ص١٢، ١٧ــ ١٨، ٢١ــ٢٢ ، ٢٧ ، وخالد سليكي : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ، مجلة عالم الفكر مج ٢٣ ع١ و٢ سنة ١٩٩٤ ص٣٩٤ ، ٣٩٧ــ٣٩٨ ، ٤٠١ ، ٤٠٧ ، ٤١٢ــ ٤١٤. و عمر أوكان في ترجمته كتاب رولان بارت : قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ط أفريقيا الشرق الدار البيضاء ١٩٩٤ص٤٧ ، ٥٥ ، ١٢٢.

(١٠١) من هؤلاء : المهيري وصمود والمسدي في كتابهم المشترك : النظريات اللسانية من خلال النصوص، ط الدار التونسية للكتاب ١٩٨٥ ، ص ٤٠ ، ونجيب العوفي : جدل القراءة ، ط دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ١٩٨٣ ص٤٤ ويذكر مع الانزياح التجاوز والخرق ، ص٥١ ، وعبد الله الغذامي في : الخطيئة والتكفير ، ص٢٧١، وفي كتابه : القصيدة والنص المضاد ، ط المركز الثقافي العربي بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩٤ ، ص١٦٤، ومطاع صفدي في تقديمه لكتاب ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ، ط مركز الإنماء القومي بيروت ١٩٩٠ ، ص١٣ ، ١٤، و ورد الانزياح في متن الكتاب موضحًا لكلمة " الانزلاق " ، وسالم يفوت في ترجمته كتاب ميشيل فوكو : حفريات المعرفة ، ط المركز الثقافي العربي ، بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٨٧، ص١١٣، وقد ذكر الانزياح مقترنا بالعدول . و مطاع صفدي في بحثه : الحداثة / ما بعد الحداثة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع ٥٤ ــ ٥٥ آب ١٩٨٨ ، ص ١٤ ــ ١٥. و محمد الولي وخالد التوزاني في ترجمتهما كتاب سمويل ليفن : البنيات اللسانية في الشعر ، منشورات الحوار الأكاديمي ١٩٨٩ ، ص ٥ ، وعبد الإله نبهان في مقدمته لكتاب ابن دريد : الملاحن ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٢ ، ص ٢٦ ، ومحمد حافظ دياب : جماليات اللون في القصيدة العربية ، مجلة فصول ، مج٥ ع٢/ ١٩٨٥ ، ص٤٢ و ٥٢ ، وعبد الله المهنا : الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، مج١٩ ع٣ اكتوبر ــ ديسمبر ١٩٨٨ ، ص ٤٤ ، وإدريس بلمليح : استعارة الباث واستعارة المتلقي ، ضمن كتاب نظرية التلقي ؛ إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، مطبعة النجــاح الجديدة ، الدار البيضاء ١٩٩٣ ، ==

على أن ماينبغي ملاحظته ههنا هو أن ما يغلب على هؤلاء الذين استعملوا الانزيـاح هو اعتمادهم ثقافـة فرنسيـة : استقـاءً أو ترجمة . على حين مـال إلى "الانحراف " في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزية ، فهذه لاتحوي إلا كلمة Deviation ، وهي كلمة تناسبها كلمة " الانحراف " ، على حين أنا وجدنا Ecart يناسبها " الانزياح ". وهي كلمة فرنسية غير موجودة في الإنجليزية .

وليس ثمة من حرج في أن يكون عند النقاد مصطلحان يتناوبان فيما بينهما مفهوما ما . وهو ما يتأكد إذا ماكان هذا المفهوم يحمل في طيّاته إشكاليّة ما ، من مثل مفهوم الانزياح . ولكن الحرج كلّ الحرج هو أن تكثر المصطلحات كثرة يغدو المفهوم معها غائمًا ومشوشًا .

* * *

وبعد : فقد جرى حتى الآن استعراض ثلاثة مصطلحات هي : الانحراف ، والعدول، والانزياح . وهي الأكثر نفوذا ودورانا . فإذا كان للمرء أن يُفاضل بينها ، فلربما فَضَلَ الانزياح أخويه ، لا لأنه المصطلحُ المعتمد في هذا البحث ، وإنما لأمور نحسبه يمتاز بها :

فهو أولا يُعدُّ ترجمة دقيقة وموفّقة للمصطلح الفرنسي Ecart على ما مرّ آنفا . وإذا صح أن جرْس اللفظ يمكن أن يكون له تعلّق بدلالته ، فإن تشكيل " الانزياح " الصوتيّ ومافيه من مدّ ، من شأنه أن يمنح اللفظ بعدًا إيحائيًّا يتناسب ومايعنيه في أصل جذره اللغويّ من " التباعد والذهاب " . حقا إن " الانحراف " و " العدول " يتضمن كل واحد منهما مدًّا ، بيد أنه مدٌّ لايتلاءم وما تعنيه الكلمة من معنى . ثم إن الفعل منهما يفتقر إلى ذلك المدّ الذي ينطوي عليه " انزاح " . وهذا فعل مطاوع ينطوي ضمنا على فعل آخر وراءه جعل الشاعر أو الكاتبَ ينزاح ، فهو إذن يستدعي بحثًا عن سبب لهذا

== ص١١١ ، ١١٩، وأحمد السماوي في بحثه : بين الحوارية والمناجاتية في سرد حسين ، كتاب علامات ، مج ٤ ج ١٣ س ١٩٩٤ ، ص ١١٨.

الانزياح . وإذا كان الأمر نفسه موجودًا في " الانحراف " فليس موجودا في " عَدَل " من العدول .

وإذا كنا رأينا أن كلّ واحد من لفظي " الانحراف " و " العدول " يرد في كتب بلاغية ونقدية في معان كثيرة ليست بنقدية ولا أسلوبية ، فإن " الانزياح " يمتاز من ذلك بأن دلالاته ــ إذ يرد في كتب الأسلوبية ــ منحصرة تقريبًا في معنًى فنيّ . وهذا يعني أنه مصطلح لايحمل لبسا من أيّ نوع كان . ثم هو لايحمل مايحمله " الانحراف " من بُعد أخلاقيّ سيّئ يجعل المرء غير مطمئن إليه .

وإذا صحّ أخيرًا ماقاله ستيفن هوكنغ من أن « المهم أن تُطلِق اسما جيدا على أحد المفاهيم ؛ لأن ذلك يعني أن اهتمام الناس سوف يتركز عليه »[١٠٢] إذا صح هذا ــ وهو عندي صحيح ــ فإن مصطلح " الانزياح " هو وحده يمتاز بهذه الميزة .

مصطلحات أخرى :

تلك هي أهم ثلاثة مصطلحات تعبّر عن المفهوم الذي نحن فيه . فأمّا ماعداها ممّا مرّ ذكره فلا يرقى إلى مستوى هذه الثلاثة . إن ماعداها يتباين في مدى قربه من المفهوم ، ولكنها جميعا لها منه نصيب .

الإزاحة :

فمن تلك المصطلحات التي لها بمفهوم الانزياح صلة قريبة أو بعيدة مصطلح الإزاحة Desplacement [*] . وهو في أصله مفهوم نفساني يعتبر في نظرية فرويد

---

[١٠٢] العبقري والكون : لهوكنغ و جون بوزلو ، تر : إبراهيم فهمي ، كتاب الهلال القاهرة العدد ٤٩٨، ص ٨٤.

[*] ترجم منير البعلبكي الكلمة بـــ إزاحة وانزياح . انظر : المورد ط ١٩٨٤.

أحد آليات الدفاع ؛ فحين يخفق الفرد في إشباع دافع أصليّ ، أو يخفق في تحقيقه يضطر إلى استبدال شيء آخر به ، فيتحقق له بذلك بعض الرضا والإشباع . ومثل هذا التعديل أو التحويل يُدعى " الإزاحة " (١٠٣) .

ويبدو أن هذا المصطلح قد انتقل من مجال علم النفس إلى مجال النقد ؛ فقد ذكر جراهام هو أن نورثروب فراي يرى « أن كل الأدب التخييلي أساطير مزاحة عن معناها الأصلي ؛ أي أنها تحوي نماذج بدئية أسطورية كامنة [ربما] لايكون الكاتب ومعظم قرائه على علم بها » (١٠٤) ، ويقول عنه أيضًا : إنه « فتح الطريق لرأيه بأن الأدب كله أسطورة مزاحة عن موضعها ؛ أي أنه ليس محاكاة للتجربة ، [ومن ثم فهو] ليس مشدودًا إلى الواقعية أو قابلية التصديق »(١٠٤) . وورد عند ويمزات وبروكس قول ريتشاردز: إن النظرية التقليدية تجعل الاستعارة تبدو فحسب « إزاحة للكلمات وتبديلا لها » (١٠٥) . وذكرت آن جفرسون أنّ الشكلانيين يعتقدون ، كما بيّن تنيانوف ، بأنه « لايمكن فهم اللغة ... على أنها تطوير مبرمج للتقليد ، وإنما باعتبارها إزاحة هائلة للتقاليد » (١٠٦) . وقد ورد المصطلح عند عز الدين إسماعيل (١٠٧) وتردّد عند كمال أبو ديب (١٠٨) .

وهناك من جعل ترجمة المصطلح الأجنبي بـ " الانزياح " (١٠٩) .

---

(١٠٣) انظر : فرويد ، سيجموند : نظرية الأحلام ، تر: جورج طرابيشي ، دار الطليعة بيروت ١٩٨٠ ، ص١٢٢، وانظر : انجلر ، باربرا ، مدخل إلى نظريات الشخصية ، تر: فهد الدليم ، نادي الطائف الأدبي ١٩٩١، ص١٦، ٤٤٩.

(١٠٤) مقالة في النقد ، تر: محيي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٣ ، ص٨٧، ١٨١ على التوالي.

(١٠٥) النقد الأدبي ؛ تاريخ موجز ١٢٩/٤ وانظر : ص٢٠٦.

(١٠٦) النظرية الأدبية الحديثة ، ص٦٦.

(١٠٧) انظر : التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٣، ص١٢٣.

(١٠٨) انظر : الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، ص٦٦٧ و: في الشعرية ، ص٩٩، ١٣٨ . وبحثه : " الحداثة ــ السلطة ــ النص" فصول مج٤ ع٣/١٩٨٤ ص٥٥.

(١٠٩) انظر : وجيه أسعد في ترجمته كتاب سارة كوفمن : طفولة الفن ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٩، ص٦٠ ، ٩٧ ، ٩٨، ١٠٠، ١٣٤، ١٥٨، ٢٩٢. وكذا حنّا عبود في ترجمته ==

الكسر . كسر المألوف . كسر البناء . التكسير . انكسار النمط :

وهي كلمات تنتمي إلى جذر لغويّ واحد ، وقد كثر ورودها في كتب النقد ، إذ وردت عند كوهن في قوله : « إن الشعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب »[١١٠] . ووردت عند المسدي بصيغة " كسر المألوف " [١١١] . وأما " كسر البناء " فيعد مصطلحًا مبكرًا بالقياس إلى غيره ؛ إذ إنه ورد عند محمد مندور في " النقد المنهجي عند العرب "[١١٢]؛ فإنه بعد أن ساق عددًا من الشواهد الشعرية القديمة التي تنطوي على بعض الانزياحــات قال : « فهذه كلها أمثلة لما يسمّونه اليوم في علم الأساليب بـــ " كسر البناء " Rupture de syntaxe وهو عبارة عن الخروج على قواعد اللغة التماسًا لجمال الأداء وروعتـــه »[١١٣] ، ثم ورد المصطلح مرة أخرى في كتـــابه " في الأدب والنقد " في قوله : ولقد تميز في الغرب كتّاب بما في أسلوبهم من نتوء لايعدو أن يكون خروجًا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب ، وهذا النــفر يطلق على الطريقة التي يبنون بها عباراتهم " كسر البناء " [١١٤] ، ويقول : « فالرومانتيكيـــة قد تخرج باللفظ عن معناه الاصطلاحي إلى معناه الاشتقاقي أو العكس ، وهي قد تكسر بناء الجملة لتوليد تأثير خاص في نفس القارئ أو إثارة شعور معين ، أو تصحيح

== كتاب نورثروب فراي : نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، ط ١ دار المعارف بحمص ١٩٨٧، ص١٧، ٢٨، وحسن كاظم و علي حاكم صالح في ترجمتهما كتاب رومان جاكوبسون : محاضرات في الصوت والمعنى ، ط١ المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٤، ص١٥٢.

[١١٠] بنية اللغة الشعرية ، ص ١٧٦ .

[١١١] النقد والحداثة ، ص ٤١.

[١١٢] وهو أطروحة نال بها الدكتوراه من جامعة القاهرة عام ١٩٤٣ و قدمها تحت عنوان " تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري " .

[١١٣] النقد المنهجي ، ط دار نهضة مصر (د.ت) ، ص ٢٦٥.

[١١٤] في الأدب والنقد ، ط ٥ دار نهضة مصر (د.ت) ، ص ٢١.

موسيقى الجملة أو تنوعهــا »[115] . وورد عند صلاح فضل مصطلح " كسر النظام " مقترناً بـ " الانحراف "[116] .

وأخيراً فإن " انكسار النمط " مصطلح ورد عند عبد الله الغذامي . وهو شأن موسيقيّ ، يقول في بيانه : إن « الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد [فإنه] يتحول حينئذ إلى (رتابة) تميت حسّ النص ، وتوقعه في خدر قد يزمن فيموت به النص . ولذلك فإن التصنع دائمًا ما يكشف عن نفسه بالتزامه للنمط والثبات عليه . والضحية في ذلك دائمًا هو النص . ومن هنا تأتي أهمية (كسر النمط) والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشئ ومهارته وطبعه ، كما أنها تنقذ النص من الدخول في سبات فنيّ مهلك »[117] .

الانتهاك :

هذا مصطلح يحمل من الشبهات مالايستطيع مصطلح آخر أن يحمله . ويتضح من كلام لإيفانكوس أن " الانتهاك " أعظم من الانحراف ؛ إذ يقول : فإن اللغة الأدبية عند كوهــن « ليست انحــرافاً فقط ، وإنما هي [على نحو] خــاص انتهاك (أو خرق) »[118]. وهو يشرح الانحرافات السلبية بأنها « تلك التي تتضمن أشكالا لاتنتهك أو تعتدي على قاعدة من القواعد »[119] .

وعلى الرغم ممّا يحمله هذا المصطلح من شبهات فإن له من الاستعمال نصيبا ليس بالهين . وهو يرد عند أدونيس مُفسَّرا بأنه : تدنيس المقدسات ، إذ يقول : « إن

---

[115] المصدر السابق ، ص ١٠٣.

[116] نظرية البنائية ، ص ٣٧٥ ، وورد الكسر عنده في ص ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، وكذا في : شفرات النص، ص ١٠٤.

[117] الخطيئة والتكفير ، ص ٣١٤ ــ ٣١٥ ، وانظر : المشاكلة والاختلاف ، ط ١ المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ١٩٩٤، ص ١٣ القصيدة والنص المضاد ، ص ٩٩ ــ ١٠٠.

[118] نظرية اللغة الأدبية ، ص ٣٤ ــ ٣٥.

[119] المصدر السابق ، ص ٣٥.

الانتهاك ؛ أي تدنيس المقدسات هو ما يجذبنا في شعرهما [يعني امرأ القيس وعمر بن أبي ربيعة] . والعلة في هذا الجذب أننا لاشعوريًّا نحارب كل مايحول دون تفتح الإنسان » [١٢٠] . ويقول أيضًا عن أبي محجن الثقفي : إنه يمكن أن يُعَدّ « بين الشعراء الأُول الذين أعطوا للتمرد متجسدًا في انتهاك المحرَّم ، بعدًا وجوديًّا » [١٢١] . وستتابع خالدة سعيد فيما بعد نهج أدونيس — وإن على نحو أقل حدة — فتتحدث عن « انزياح حقل المقدس » [١٢٢] .

والانتهاك وارد في سياقات لايختلف فيها عن الانزياح أو العدول أو الانحراف . وعلى ذلك قول ويلك ووارين : « إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس سواء أكانت تعاصره أو تتلوه . فهي تعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال »[١٢٣] .

وهناك من جمع بين الانتهاك وبين العدول أو الانحراف [١٢٤] . وإذا كان لنا أن نفهم من الأخيرَين معنًى فنيًّا فهل نفهم من الانتهاك شيئا من ذلك ؟!.. يلوح لي أنه مصطلح غير جدير بأيّ معنًى فنيّ . والنقد الأدبي في غنًى عن مثله . ولئن تساهل بعضٌ من النقاد والباحثين في إدخاله لغتهم [١٢٥] متأثرين في ذلك بما يقرؤونه من كتب أجنبية فينبغي ألا يأخذ هذا التساهل مداه . ويبدو أن المبدع الحق لايمكنه أن يحقق فنه

---

[١٢٠] الثابت والمتحول : الأصول ، ط٣ دار العودة بيروت ١٩٨٠، ١/٢١٦.

[١٢١] المصدر السابق ١ / ٢٠٩.

[١٢٢] الحداثة أو عقدة جلجامش ، ضمن كتاب قضايا وشهادات ، شتاء ١٩٩١، ص ٨٣.

[١٢٣] نظرية الأدب ، ص ١١٧.

[١٢٤] انظر : أبو الرضا ، سعد : في البنية والدلالة ، ط منشأة المعارف بالاسكندرية ، ص ١٥، ٢١، ١٠٥، ١٣٥.

[١٢٥] انظر مثلا عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٢٢٢ ، والمسدي : اللسانيات وأسسها المعرفية ، ص ١١٦، ومحمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص ١٤٤ ، ١٥٠، وجدلية الإفراد والتركيب ، ط القاهرة (د.ت) ، ص١٤٢، وسيد البحراوي : في البحث عن لؤلؤة المستحيل،دار الفكر الجديد ١٩٨٨، ص ٥٢ ، و سمير مسعود في ترجمته كتاب جفرسون وروبي : النظرية الأدبية الحديثة ، ص ٥٧ ، ٦٠ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٢٥٢ ، وعبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٢٣ ، ٤٦ ، ٢٧٢.

من وراء انتهاكه للمحرم والمقدس ، لأن مثل هذا يحرف الفن عن مجال الإمتاع إلى غاية هي الإيذاء بعينه . وليس ثمة اتفاق البتة بين فن وإيذاء ، فإن اختار الفنان انتهاك المحرم فهو بالضرورة قد اختار النأي بنفسه عن الفن .

الخـرق :

وما يقال عن الانتهاك يقال عن الخرق أيضًا . ولقد ورد في قول لكوهن مفسّرًا بالانزياح : « فالواقعة الشعرية إنما تبتدئ انطلاقًا من اللحظة التي دُعي فيها البحر سطحًا ، ودعيت فيها البواخر حمائم، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغويّ » [١٢٦]. وورد عند أدونيس أن « الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس » [١٢٧] ، وكذا عند محمد مفتاح في قوله « إن الشعر يقوم على خرق العادة المعرفية والتعبيرية » [١٢٨] . ووردت الكلمة معطوفة على كلمة الانحراف في قول موكاروفسكي : « إن السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية ، أي انحرافها عن قانون اللغة المعياريـــة وخرقها له » [١٢٩] . وقد مر بنا نص لمطاع صفدي يذكـــر فيه كلاًّ من " الجنون " و " الابتكـــار " والفعلين " يخترق " و " يكسر " و " الانزياح " [*] ، وورد " الخرق " مرادفا للتجاوز عند نجيب العوفي [١٣٠] .

وأخيرا فقد ورد المصطلح أيضًا عند المسدي [١٣١] و يمنى العيد [١٣٢] و توفيق

---

[١٢٦] بنية اللغة الشعرية ، ص٤٢، وانظر : ٤٩، و١٩٣.

[١٢٧] زمن الشعر ، ط٢ دار العودة بيروت ١٩٧٨ ، ص٣١٢.

[١٢٨] في سيمياء الشعر القديم ، ص٦٥، وانظر ص٥٠، ٥١، ٨٠، ٩٨.وكذا يستعمله في كتابه : تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص ، ط دار التنوير بيروت ١٩٨٥ ، ص١٣.

[١٢٩] اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، تر: ألفت الروبي فصول مج٥ ع١ /١٩٨٥، ص٤٠.

[*] سبق توثيقه في الحاشية المنجمة في ص ٣٢ من هذا البحث.

[١٣٠] انظر : جدل القراءة ، ص٤٤.

[١٣١] انظر : النقد والحداثة ، ص٤١.

[١٣٢] انظر : في القول الشعري ، ص١٣٣، ١٣٤، ١٣٨.

الزيدي [١٣٣] و زينب الأعرج [١٣٤] و فريد الزاهي [١٣٥] .

الغرابة . التغريب . الغريب . الإغراب :

وهذه أيضا مصطلحات تنتمي إلى جذر لغويّ واحد . وهي قد ترد في كتب النقد والأسلوبية ولها من الدلالات مايقترب بها من مفهوم الانزياح .

ولعل التغريب Defamiliarization هو أقواها صلة بالانزياح . ونستدل على هذا من تعريف آن جفرسون له بأنه « مضادّ لما هو معتاد » [١٣٦] . وهو تعريف أوردته في سياق حديثها عن الشكلانية الروسية . ولكن التغريب ورد على نحو خاص عند شكلوفسكي أحد أعمدة الشكلانية . وهو ما يؤكده إيفانكوس في مقــاربة له بين مفهوم " اللاآلية " ومفهوم " التغريب " . فأما مفهوم اللا آلية فقد قدمه بوثويلو « في مجال نظريّ لايبتعد كثيرا عن مجال الانحراف »[١٣٧] . وأما " التغريب " فقد كان أحد المظاهر الأولى لنظرية اللاآلية عند ف.شكلوفسكي ١٩٢٥[١٣٨]. وقد ورد التغريب قرين " الفرق " و "الانحراف " في قول ديفيد روبي عن النقاد الجدد : « إنهم لم يعيروا اهتمامًا كبيرًا لمبادئ الفرق (*) أو التغريب أو الانحــراف التي أعطاها الشكلانيــون

---

[١٣٣] انظر : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص٨٦، ٩٠.

[١٣٤] انظر : الدلالة الاجتماعية للشعر المغاربي ؛ السبعينيات نموذجا ، ص٢٥٨ـــ٢٦٠.

[١٣٥] انظر ترجمته كتاب جوليا كريستفا : علم النص ، ص٧٧.

[١٣٦] النظرية الأدبية الحديثة ، ص٣٩، ٤٠. وانظر : ص ٦٦.

[١٣٧] المرجع السابق ، ص٤٤.

[١٣٨] المرجع نفسه ، ص٤٥.

(*) لعله "الانزياح" ولعل مما يقوي هذا الظن ماورد في ترجمة حنا عبود كتاب روبرت شولز : البنيوية في الأدب ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٤ ، ص٣٤ وهو قوله : « إن الشعر يعرف دائما باستخدامه الخاص للغة ــ بمعنى "الفرق" عن اللغة العادية » . أقول : أظنه أراد بمعنى الانزياح أو الانحراف فلم يوفق في هذا الموضع . ولكنك تراه في الصفحة التالية يقول عن اللغة الشعرية : إنــه « يمكن تعريفها على أنها انحراف عما يسمى " اللغة الشعرية " » .

وخلفاؤهم وزنًا كبيـرًا " [139] . وورد المصطلح مرة عند الغذامي في صيغة مركبة هي " تغريب المألـوف "[140] .

أمّا الغرابة فقد وردت قرينة للانزياح في كتاب " المدخل إلى التحليل الألسني للشعر" إذ يقول المؤلفان : « إن " الغرابة " [ومن ثم] " الانزياح " ليست أكثر أهمية في الشعر من التزام عمود التقاليد الشعرية " [141] . فكأن من شأن الغرابة أن تُولِّد ما يولّده الانزياح . ويقول س . داي . لويس : « إن الغرابة والجرأة والخصب هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر » [142] .

وأما الغريب فإنه نتاج لعملية الانزياح ، وهذا مايمكن أن يستفاد من مقاربة لشكري عياد [143] .

ويبقى الإغراب أخيرًا ، وقد ذكره فهد عكام في مقال له عنوانه " نظرية أبي تمـام في الفن الشعري : سحر الإغـراب " [144] . ويـؤدي فعـل الإغراب مؤدّى الانزيـاح .

الأصالة :

ظهر هذا اللفظ أول مرة في الفرنسية سنة ١٦٩٩ ، وفي الإنجليزية سنة ١٧٤٢، وكان معناه حينئذ القدرة الفنية التي تظهر في الملاحظة المباشرة للطبيعة خارج النماذج

---

[139] النظرية الأدبية الحديثة ، ص١٤٢.

[140] الخطيئة والتكفير ، ص٣١٧.

[141] انظر عرضا للكتاب في الموقف الأدبي ع١٤١ــ١٤٢، ص٢٧١ ويُلاحظ أن العبارة تجعل الغرابة قبل الانزياح . و هذا غير دقيق فيما نرى ؛ إذ الانزياح هو الّذي من شأنه أن يولّد الغرابة. فهو سابق عليها، وهي نتيجة له .

[142] طبيعة الصورة الفنية ، ضمن كتاب : اللغة الفنية ، ص٤٥ ، و انظر : عبد الله ، محمد حسن : الصورة والبناء الشعري ، ص١١ــ١٢.

[143] انظر : اللغة والإبداع ، ص٨٩.

[144] الموقف الأدبي ع ١٤٩ــ ١٥٠ / ١٩٨٣ ، ص ٨٤.

التقليدية ، ثم استعمل في القدرة على الاختراع الشعريّ ، و " خلق " كائنات فوق الطبيعة من عمل " العبقريّ " [١٤٥] .

وورد لفظ الأصالة مرادفا للانزياح في قول ستاروبنسكي : « ففي بيئة مثل بيئتنا تكون الغلبة عادة للأصالــة ، فيتنافس الأدباء حتى يقدموا لنا لغة قشيبة ، وفاصلاً [أي انزياحًا] لانتوقعه إطلاقًا » [١٤٦]. وورد أيضًا مرادفًا للانحراف في قوله: « هناك رغبة تدخل في المصادر الذاتية للانحراف منذ العهد الرومانسي ، وتؤكد الميزة الفردية للتجربة الشخصية ، ممّا يعزلها ويضفي عليها روعة الأصالة متجاوزة في ذلك كل " حقيقة " عامة مشتركة " [١٤٧] .

ووردت الأصالة مقابلة للاتباعية في قول هاري ليفن : « والأصالة التي تقع في الطرف المقابل للاتباعية ، قد أفصحت عن نفسها مرارًا من خلال رفض الاستكانة للظروف والفرضيات المسبقة التي يتعلق بها الجمهور » [١٤٨] . وهو يجعلها نقيضًا للتقليد وميزة للعبقرية ، فإذا كانت العبقرية تتميز بالأصالة ، فإن التقليد هو ماتتميز عنه الأصــالة » [١٤٩] . ومثل هذا نلقاه عند عادل العوا إذ يقيم تعارضًا بين " الأصالة و التقليد " ، ويجعل الأصالة قرينة النبوغ والعبقرية ، فيقول : « بيد أن الأصالة والنبوغ لايمثلان ، فيما عرفنا ، ولا فيما نعرف ، بالتقليد . كما أنهما لايظهران فيما عملنا ولا فيما نعمل ، بسائق التكرار والاعتياد ، وإنما المسألة في نظرنا مسألة تقويم يصطفي من الأفكار والأعمال ما يتصف منها بالأصالة ويتميز بالعبقرية ، ويتحلى بالنبوغ وبإبداع النبوغ . ونحن لانلقى هذه الصفات جلية فيما ألفنا من آراء وأفعال .. » [١٥٠] .

---

[١٤٥] عبد البديع ، لطفي : جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه ، فصول مج ٦ ع٤ / ١٩٨٦، ص٦٤.

[١٤٦] النقد والأدب ، ص ٥٣.

[١٤٧] النقد والأدب ، ص ٥٠.

[١٤٨] انكسارات ؛ مقالات في الأدب المقارن ، ص ٦٢.

[١٤٩] انكسارات ، ص٩٢.

[١٥٠] تصــديره لكتاب إيتــين جلسون : مدرسة الآلهات ، ط الشركة العربية للطباعة والنشر دمشق ١٩٦٥، ص ٣.

وعلى هذا النحو يعرفها محمد عابد الجابري بأنها « اللاتقليد » [١٥١] . وأمّا جبور عبد النور فيعرفها بأنها « فرادة أو ابتكار ، أسلوبًا ومضمونا ، أو تنكّبًا عن المناهج المطروقة ، والآراء الشائعة ، والعبارة الرائجة والصور المألوفة ... » [١٥٢] . والأصالة عند عبد العزيز الأهواني « لاتتم إلا إذا توافر لها عنصران : أولهما عمق إحساس الشاعر ، وثانيهما استقلاله وتميزه في التعبير عن هذا العمق . والحقّ [أنهما] وجهان لشيء واحد » [١٥٣] .

وعلى ذلك فليست الأصالة إذًا إلا المنبع الّذي منه ينبع الانزياح ، أو هي الأرض التي منها تنبت الانزياحات .

المفارقة :

وهذا المصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين : أولهما Paradox والآخر Irony . وهو قديم جدًّا ؛ إذ إنه وارد في " جمهورية أفلاطون " على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط ، وهي طريقة معينة في المحاورة تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة . وهي عنده شكل من أشكال البلاغة ، ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح [١٥٤] .

ويبدو أن المفارقة نشأت في أجواء فلسفية يونانية . ويتأكد هذا إذا علمنا أن الكلمة Paradox يونانية الأصل تتألف من مقطعين : من البادئة Para وتعني المخالف أو الضد ، ومن الجذر doxa ويعني الرأي ، فيكون معنى الكلمة : مايضاد الرأي الشائع [١٥٥] . وقد جاء في معجم المصطلحات العربية أن المفارقة في الفلسفة هـــي « إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفيّ على

---

[١٥١] فصول مج ٤ ع ٣ ، ص ٢٠٥.

[١٥٢] المعجم الأدبي ، ط دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩، ص ٢٥.

[١٥٣] ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، ص ٧٧.

[١٥٤] ابراهيم ، نبيلة : المفارقة ، فصول مج٧ ع ٣ــ٤ ، ص ١٣١.

[١٥٥] انظر : وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، ط ٣ دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٤١٧ .

هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات » [١٥٦] . أمّا في المعجم الأدبي فإن المفارقة تعني رأيا غريبا مفاجئا يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم فيما يسلّمون به [١٥٧] .

وهكذا فلعل من الممكن أن نستنتج من هذه الأقوال أن الصلة وشيجة بين المفارقة وبين الانزياح ؛ فكلاهما يعني ابتعادا عن المألوف ، ثم إنهما ينتميان من حيث اللغة إلى حقل دلاليّ واحد . فإذا رمنا مزيدا من التحديد فإننا سنجده فيما نقله المسدي من أن رينيه ويلك وأوستن وارين « ربطا مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة . وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجازفات ، بها يحصل الانطباع الجمالي » [١٥٨] ، وسنجده أيضا فيما ذكره سعد مصلوح من حديث عن « رؤية للأسلوب ترى فيه مفارقة Departure أو انحرافًا Deviation عن نموذج آخر من القول » [١٥٩] .

وعلى الرغم من أن المفارقة في هذا النص لاتعني تماما ماتعنيه Paradox أو Irony ، إذ إن معناها هو الانحراف أو الانزياح [١٦٠] ، فإن مجرد ذكرها إلى جانب الانحراف يحمل دلالة ما ، وهي هذه المقاربة في الحقل الدلاليّ ، فضلا عن المقاربة في الحقل الفنيّ والأسلوبيّ .

فإذا مضينا في هذا السبيل وجدنا نصرت عبد الرحمن يؤكد أن « الخروج على قواعد المنطق محمود في الأدب ، ولذا حمد النقاد الشكليون المفارقة ، والتناقض ، والتوتر ، وعدوها من علام الشعر الجيد » [١٦١] ، وإذا كانت الثلاثة هذه خروجًا على المنطق فهل الخروج إلا انزياح ..؟..

---

[١٥٦] ص ٣٧٦.

[١٥٧] انظر : عبد النور ، جبور : المعجم الأدبي ، ص ٢٥٨.

[١٥٨] الأسلوبية والأسلوب ، ص١٠٢. وانظر : النقد والحداثة ، ص ٤١.

[١٥٩] الأسلوب ، ص ٤٣.

[١٦٠] انظر : البعلبكي ، منير : المورد ، ط دار العلم للملايين بيروت ١٩٨٥، مادة **Departure**.

[١٦١] في النقد الحديث ؛ دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية ، ط١ مكتبة الأقصى عمان ١٩٧٩، ص ٦١.

على أن نصرت عبد الرحمن يضع المفارقة ترجمة لـ Irony والتناقضَ لـ Paradox ، ويشرح ماتفيده المفارقة عند الغربيين بأنها « التعبير عن موقف ما على غير مايستلزمه ذلك الموقف ؛ كأن نقول للمسيء تهكما : أحسنت! أو نقول للمخطئ : يا للبراعة ! . وتعني المفارقة أيضا حدوث ما لايُتوقع .. » [١٦٢] ، أمّا التناقض فهو « أن يكون في العبارة تعارض ظاهريّ ، ولكنها بعد تفتيشها تظهر متسقة : فعندما تقول لسائق مندفع : تمهّل لأصل مبكرًا ، يحسب سامعك أنك قد وقعت في تناقض حقيقيّ ، فالبكور في الوصول يتطلب سرعة السير لا التمهل ، ولكنه إذا فتّش العبارة وجد أن السرعة تقود إلى المعاطب . وأية معطبة تؤدي إلى تأخير الوصول » [١٦٣] .

وقد ترجم كمال أبو ديب مصطلح Paradox بـ " المفارقة الضدية " [١٦٤] . وسواء علينا أترجمناها بالمفارقة أم بالتناقض أم بالتضاد فإن ماينبغي تأكيده هو أن صلة هذا المفهوم بمفهوم الانزياح لاتحتاج إلى كبير تأمل . ولكن الذي ينبغي ألا يفوتنا هو أن نشير إلى أن هذا المصطلح قد ارتبط في النقد الحديث باسم كلينث بروكس ، فإذا ذُكرت المفارقة لاح في الذهن اسمه فورًا . وبروكس هذا هو من أصحاب النقد الجديد في أمريكا . وقد وصف شكري عياد المفارقة عنده بأنها « لاتنحصر في وصف ماعليه الشعر ، بل تُقرّر ما به يكون الشعر شعرًا ؛ أي أنها تقدم لمن يقبلها معيارًا للحكم بجودة الشعر أو رداءته » [١٦٥] ، ويقول بروكس نفسه : « قليل منا من هم على استعداد كي يتقبلوا القول بأن لغة الشعر هي لغة التناقض . فالتناقض لغة الحذلقة ، صلب لمّاع لمّاح ، ويكاد أن لايكون لغة النفس ... ولكن ثمة معنى يكون فيه التناقض لغة مناسبة للشعر لامحيص له عنها . العالم هو الّذي تحتاج حقائقه لغة بارئة من كل

---

[١٦٢] المرجع السابق ، ص ٦١.

[١٦٣] المرجع السابق ، ص ٦٢ـــ٦٣.

[١٦٤] في الشعرية ، ص ١٠٢.

[١٦٥] دائرة الإبداع ؛ مقدمة في أصول النقد ، ص ٢٣.

أثر من آثار التناقض ، أمّا الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو أنه لايُتوصّل إليها إلا عن طريق التناقض » [١٦٦] .

بيد أن المفارقة ليست أمرًا خاصًّا بالشعر كما قد يُفهَم من كلام بروكس الآنف وإنما هي أيضا واردة في غيره من الكلام . وقد أوردت نبيلة إبراهيم أنموذجًا نثريًّا للمفارقة نصّا من " حصاد الهشيم " للمازني يقول فيه : « بيتي على حدود الأبدية لو كان للأبدية حدود . وليس هو بيتي وإن كنت ساكنه . ما أعرف لي شبر أرض في هذه الكرة . ولقد كانت لي قصور ، ولكن في الآخرة ؛ بعت بعضها والبعض مرهون بحينه من الضياع . ووقفت معلّقا بين الحياتين ، كما سكنت على تخوم العالمين »[١٦٧].

---

[١٦٦] ديتشس ، ديفيد : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، تر: محمد يوسف نجم ، ط١ دار صادر بيروت ١٩٦٧، ص ٢٤٩. وينقل ديتشس قول روبرت بن وارن : « إن القديس يثبت معجزته عن طريق اختراقه النيران باسمًا . والشاعر ـــ وهو أقل من القديس إثارة للدهشة ـــ يثبت رؤاه بإخضاعها لنار المفارقات » ، ص ٢٤٧. وللتوسع في المفارقة يراجع ما كتبه محمد محمد عناني عن : لغة المفارقة ، في كتابه : النقد التحليلي ، ط مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، (د.ت) ، ص٣٧ ـــ٥٤ ، وكذا ماكتبه نعيم اليافي في : تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٣ ، ص ١٨٦ـــ١٩٥.

[١٦٧] المفارقة ، مرجع سابق ، ص ١٣٢ . نقلا عن : حصاد الهشيم ، ط الدار القومية ١٩٦١، ص ٥.

« والشعراء يدأبون دائـــما على الخوض و الاصطيـــاد
على حافـــة نهـــر اللغة البطيء الجريان علّهم يعثرون
على مايمكنهم اصطيادُه وتسخيره لاستعمالهم الخاص ».
أرشيبالد مكليش

الاختيار والانزياح

والاختيار ممّا كثر الكلام عليه في الدراسات الأسلوبية ، ونال كثيرًا من العناية والاهتمام ، حتى إنّ من تعريفات الأسلــوب المعتمدة والتي لها من الشيوع نصيبٌ وافٍ ، تعريفَه بأنه الاختيار [1] ، إذ من المعروف الذي لا خلافَ كبيرَ عليه أن من أمام المنشئ ، أيّ منشئ ، فسحًا وامكانات هائلةً تتيحها اللغة . وله أن ينتقي منها أكثرها مواءمة لمقاصده وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل الفنيّ في مجمله ، وبذا يكون قد انتقل إلى مستوًى فنيّ وجماليّ يمتاز من غيره من الكلام الجاري الذي لا يقصد إلى شيء من التأثير والجمـــال .

وتحسن الإشــارة هنا إلى أن النظــر إلى الأسلوب بما هو اختيار يتوافق تمامًا وما جاءت به اللسانيــات الحديثة من تمييــز بين اللغة والكلام ، إذ يكون الأسلوب حينئذ مظهرًا من مظاهر الكلام من دون أن تنفك صلته باللغـــة التي امتاح من إمكاناتهـــا [2] .

---

[1] انظر : شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٨٠ و ٨٥ إذ يقول : „ و لا نكون مخطئين إذا قلنا إن تصور الأسلوب على أنه اختيار ... أصبح قائمًا بوصفه نظرية أسلوبية شاملة » . و انظر أيضا المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٧٤ و فضل ، صلاح : علم الأسلوب ، ص ٨٨ و ٨٩ و مصلوح ، سعد : في النص الأدبي ، ص ٢٩ــ٣٠.

[2] انظر : شبلنر : المرجع السابق ، ص ٨٥ .

وحين يُذكر الاختيار يتجه النظر مباشرة إلى المترادفات [*] ؛ ذلك بأنها « هي المـــحك الأكبر للاختيار » [٣] . ولكن مفهوم الاختيار يتسع أكثر كي يشمل طريقة التأليف بين الكلمات المختلفة ضمن الجملة الواحدة [**] ، ولا يحد من هذه الحرية إلا قواعدُ النحو ، فيضيق المجال قليلا من أمام المبدع ، ولكنّ حريته في التأليف بين الجمل هي من أوسع الحريّـــات ، إذ إنها لا تخضع للنحو ، بل لقوانين التماسك الفكريّ .

ولعل التعبيرات المجازية هي – على ما قال شكري عياد – أوسع أبواب الاختيار . « والمجـــاز في معناه الواسع يشمل الأقسام البلاغية الثلاثـــة : الاستعـــارة (ويتبعها التشبيه) والمجاز المرسل والكناية . ويفضّل المعاصرون تسمية هذه الأنواع مجتمعة باسم " الصورة " غير أن " الصورة " كلمة واسعة جدًّا ؛ فقد تكون "الصورة" هي البذرة الأولى التي تَنْبُت منها القصيدة ، ومن ثم تخرج عن كونها طريقة في التعبير إلى كونها موضوع التعبير » [٤] .

---

[*] الرأي السائد لدى اللغويين قديمًا وحديثًا ينكر وجود الترادف التامّ ، على حين يميل إلى أن الترادف ليس إلا ضربًا من تقارب الدلالة بسبب وجود تشابه بين المدلولات . ويعلل أولمان سبب ندرة وقوع الترادف التام بأن ذلك يفترض التماثل التام في جميع السياقات ، وهو أمر غير وارد فعلا ، وإذا ماحدث هذا الترادف فإنه تظهر بالتدريج فروق معنوية دقيقة تجعل كل لفظ يستقل بجانب من الجوانب المختلفة للمدلول الواحد . انظر : دور الكلمة في اللغة ، تر : كمال بشر ، مكتبة الشباب القاهرة ، ص ٩٧. وانظر أيضًا : بالمر ، ف . ر : علم الدلالـــة ؛ إطار جديد ، ص ٩٢ ـــ ١٠٠. و مختـــار عمر : علم الدلالة ، ص ٢٢٤.

(٣) شكري عياد : اللغة والإبداع ، ص ٦٨.

[**] أدرك الرماني ذلك حين قال : « إن دلالة التأليف ليس لها نهاية كما أن الممكن من العدد ليس له نهاية يوقف عندها لايمكن أن يزاد عليها » . النكت في إعجاز القرآن ، ضمن : ثلاث رسائل في إعجـــاز القرآن ، تح : محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦، ص ١٠٧.

[٤] اللغة و الإبداع ، ص ٦٨ ـــ ٦٩.

ولعلّ الولوج في الصورة أن يكون مجالاً لامتحان مفهوم الاختيار ؛ فلقد لاحظ شكري عياد أن « الصورة تُبرِز ، أكثر من غيرها من الأشكال اللغوية ، تفاوت درجات الاختيار بين الاستعمال العاديّ والاستعمال الفنيّ إلى حد الاختلاف الكيفي في مفهوم الاختيار نفسه. فقد جرت عادة المؤلفين في علم الأسلوب – وهم لغويون حرصوا على أن يظل "علم الأسلوب " مستقلاً عن دراسة " الأسلوب الأدبي " – جرت عادتهم على أن يصفوا الاختيار كما لو كان محصورا في أداء المعنى الواحد بطرق متعددة لاتختلف فيما بينها إلا من جهة التلوين الوجداني الّذي يخضع لمناسبة القول »[٥]، وهي نظرة تقـارب إلى حد بعيد فكرة البلاغييـن العرب عن " أصل المعنى " أو عن " المعاني المطروحة في الطريق " والتي يمكن التعبير عنها على أنحاء مختلفة إيجازًا أو إطنابًا ... ولكن فكرة " أصل المعنى " إنْ هي ناسبت اللغة اليومية الدارجة في استعمالاتها العادية حيث المعاني يسهل حصرها وكذا طرق التعبير عنها ، فإنها لا تناسب اللغة الأدبية ولهذا فقد كان للاهتمام المتزايد بالنصوص الأدبية في الدراسات الأسلوبية أن جعل لمفهوم " الاختيـار " أبعادًا أخرى ، وزلزل فكرة أصل المعنى نفسها [٦] . وهكذا فلم يعد النص الأدبي عند المحدثين صياغة للمعنى « بل محاولة لاكتشاف المعنى ، ... إن المعنى الأدبيّ ينشأ من حالة قلق ، وبينما يولد الشكل الأدبيّ والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق تظل " المعاني " حائرة غير محدودة إلى أن تسكن ــ ولو لم تطمئن كل الاطمئنان ــ في هيكلها اللغوي المحسوس . ومعنى ذلك أن عملية الاختيار في النص الأدبي ، على وجه الخصوص ، هي في الوقت نفسه عملية خلق للمعنى » [٧] . وفي هذا المعنى الأخير نرى مارلوبونتي يقول : « إن فكر الكاتب لا يهيمن على لغته من خارجها ... [وإنما هي] كلماتي الخاصة تأخذني على حين غرة ، وتملي عليّ تفكيري » [٨] ، ومن شأن هذا إذن أن يقوّي فكرة اعتبار

---

[٥] المرجع السابق ص ٧٠ــ٧١.

[٦] انظر : المرجع نفسه ، ص ٧١.

[٧] المرجع نفسه ، ص ٧١.

[٨] الغذامي ، عبد الله : المشاكلة و الاختلاف ، ص ٣٣.

الأسلوب في نشأته وتشكله وتمامه ظاهرة غير واعية . وقد قال ديريدا توكيدًا لهذا : إنّ الكتابة ذات طبيعة افتتاحية لا تعرف سبيلاً محددًا لاتجاهاتها ، مثلما لا توجد أية معرفــة تقوى على كبحها عن الانزلاق باتجــاه ما تؤسسه من معنى ، وهــذا هو مستقبلها [٩] .

وممن اعتمد هذه النظرة من الباحثين العرب لطفي عبد البديع الذي يقول : إن الخصائص الأسلوبية في الخطاب « ليست صيغا تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين ، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تحقق المادة الشعرية إلا بها ، فاللغة الشعرية من خلق الشاعر و ليست من قبيل المعاني الثانويــة التي تطرأ على المعاني الأول أو [من قبيل] الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد » [١٠] ، بل إن هذا الرأي وارد عند عبد القاهر الجرجاني ، فهو يقول : « إن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق » [١١] .

ولقد كتب أودن كلامًا ربما كان لنا أن نعتبره تمثيلا بسيطا للفكرة السابقة ، ولكنه تمثيل دالّ ، إذ يقول : « كيف أعرف ما أفكر فيه حتى أرى ما أقول ..؟.. يكتب الشاعر : " جذر الكستناء المرتاح " ، ثم يغير التعبير ويجعله " جذر الكستناء المعهود " في هذا التغيير لا مجال لإحلال شعور محلّ آخر ، أو لتقوية شعور ما ، بل هنالك استكشاف لماهية الشعور . فالشعور نفسه لا يتغير ، وانما ينتظر أن تُعرَف هويته ، كرقم الهاتف الذي لا يستطيع المرء أن يتذكره : ٨٣٥٧ ، لا ليس هو ، إنه ٨٥٥٧ ، ٨٤٧٥ ، لا ، إنه على طرف لساني .. مهلا تذكرته ٨٦٥٧ ذلك هو الرقم الصحيح » [١٢] . وربما أمكن القول إن هذا الشعور الذي يتحدث عنه أودن شعور

---

[٩] انظر المرجع السابق ، ص٣٣.

[١٠] التركيب اللغوي للأدب ؛ بحث في فلسفة للغة والإستطيقا ، ط مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٧٠، ص ٨٩.

[١١] دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص ٥٤.

[١٢] ديتشس ، ديفيد : مناهج النقد الأدبي ، ص ٢٤٥.

يشبه الهيولى في انعدام تشكله وانعدام الدليل عليه . فهو غائم ينتظر أن يتشكل في كلام ، وهو لحظة تشكله لا يمكن فيه فصل اللفظ عن المعنى ، إذ هما يتجاذبان كشأن رقم الهاتف هو اللفظ والمعنى جميعًا ، ولا أحسب أن ثمة فصلاً بينهما. أما هذا الشاعر الذي غيّر عبارته إلى " جذر الكستناء المعهود " فإنه لم يفعل ذلك إلا لأنه لم يستطع في المرة الأولى أن يتعرّف حقيقة شعوره .

ولسنا ندري على وجه الدقة إن كان يمكن أن يدخل فيما نحن فيه ما أورده المسدي من « أن الأسلوب لمّا كانت ماهيته تدور على محور الاختيار فإنه على محور الزمن لا يكون إلا تاليًا لحدث التعبير ، و[من ثم] فهو في تقدير نظرية المعرفة إدراك الإنسان لتجربة في حيز القوة وطلب لإدراكها في حيز الفعل . وهو في المنظور الوجوديّ صراع الحيوان الناطق بين الشعور الصامت وقصور اللغة عن نقل الإحساس المعيش » (١٣) ، أقول : لسنا ندري إن كان يمكن لهذه العبارة أن تُتَأَوَّل فتسلك مع ما مضى من قول ، فلقد أوردها في سياق حديثه عن الأسلوب باعتباره اختيارا واعيا . ثم هو يتحدث عن سابق ولاحق ، ويتحدث عن موجود بالقوة وموجود بالفعل . ونحن ، وقد ارتضينا مبدئيا كلام شكري عياد ولطفي عبد البديع وعبد القاهر وأودن ، يلوح لنا أن في كلام المسدي ما يوحي بشيء من الفصل بين اللفظ والمعنى ، إذ الأسلوب فيما أورده إدراك لتجربة في حيّز القوة . ومعنى هذا أن التجربة كامنة من قبل وجود الكلام الذي يحتويها ويظهرها . وهذا من شأنه أن يناقض ما ارتضاه المحدثون .

والحق أن الركون إلى رأي بعينه في قضية الاختيار لن يكون مفيدًا ، لأنه لابد من أن يغيّب جانبًا آخر من الحقيقة . وإذن فلننظر إلى القضية من منظار متحرك يرى مختلف الوجوه ، ولنقل إن الإقرار بالاختيار على إطلاقه لابد له من أن يؤدي إلى فصل بين اللغة والفكر . وهما في مجال الأدب خاصة ــ وهذا ما لا نملّ تأكيده ــ شيء واحد لا انفصام فيه . ولابد له من أن يؤدي أيضًا إلى الاعتقاد بأن ثمة فكرا

---

(١٣) الأسلوبية والأسلوب ، ص٧٧ــ٧٨.

مجردا يقع في الذهن أولاً من قبل أن يظهر في كلام . ومثل هذا إن صح في المسائل العلمية بعض الأحيان فلا نحسبه في الأدب صحيحًا ، لأن مافي الأدب من لغة وفكر متداخلان بلا انفصام كاللحمة والسدى في النسيج الواحد ، على أن يكون هذا النسيج من الدقة بحيث يصعب التمييز بين طرفيه . وهكذا فلا مناص من الإقرار بوحدة عضوية بين اللغـــة و الفكر خاصة في مجال الصور ، و هو ما تحدث عنه شكري عياد آنفـــا .

ولكنْ .. أفلا يؤدي هذا الذي نحن فيه بالضرورة إلى قضـــية الإبـــداع ..؟.. بلى .. وقضية الإبداع هذه إشكالية لا يُنتظر للناس أن يتفقوا لها على حل . فهل الإبداع أمر جبريّ لا شعوريّ أم هو اختياريّ ..؟.. سؤال له من التفريعات والمتعلّقات ما ليس يناله حصر . ومن العسير على المرء حقًّا أن يأخذ برأي واحد من دون أن يمدّ عينيه إلى غيره من آراء . ولأجل هذا فقد حاولَت التوفيقَ إليزابيث دور فيما ذهبت إليه من أن « للشاعر طبيعتين : إنسانية وفنية ؛ الشعر ينبع من مصدرين : من جبرية غامضة تكمن في اللاوعي ، ومن تنظيم صناعيّ تامّ الوعي . فهو عملية تختلط فيها الحياة باللغة ، ويتزاوج فيها المعنى بالمبنى ، ويلعب فيها كل من التنقيح والطبع دورهما » [١٤] . وإذن فثمة اختيار بين أنه لايكون إلا تاليا للكتابة الأولى . وحينذاك يغدو اختيارًا واعيًا أو نصف واع يلجأ المنشئ إليه فيما لو تراءى له أن المكتوب أمامه لم يؤدِّ ما في النفس ، وهكذا فقد يعيد تشكيل الكلام ، أو يحذف ويضيف إلى أن يبدو أن ما في الذهن قد استقر وأخذ مداه .

غير أنه قد يظهر للكاتب « أن الفكرة التي تتراءى في نصه حين يَتِمّ لم تعد الفكرة التي انطلق منها » [١٥] . وتفسير ذلك ليس بالأمر الميسور دائمًا ، ولكنّ شكري عيـــاد يعيده إلى ذلك التوتر الذي يؤدي إلى « صعود وهبوط بين الفكرة المصورة واللغة » [١٥]؛

---

[١٤] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، تر : محمد إبراهيم الشوس ، ط١ مؤسسة فرانكلين بيروت ١٩٦١، ص ٢٥.

[١٥] دائرة الإبداع ، ص ٦٠.

إذ لابد من أن تؤثر إحداهما في الأخرى ؛ فلقد تَحرِف اللغةُ الفكرة (*) . و العكس صحيح أيضًا . فأما لماذا يحدث هذا الانحراف ؟ فلأنّ اللغة كثيرًا ما تعجز عن الوفاء بحقّ الفكرة أو الشعور . وقديما عبّر النِّفَّريّ (ت٣٥٤هـ) عن شيء من ذلك حين قال : « إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة » (١٦) . أجل .. فلقد تضيق اللغة ، غير أن هذه ليست بقاعدة لا تتخلف ، فاللغة إذ تضيق بالمستعمل العاديّ (**) فإنها لا تقف بالفنان ، لأنه ينبغي أن يكون قد عرف مسالكها وخفاياها . وهو بفنِّه يفتح هذه المسالك والخفايا ، إذ من شأن الفن أن ينتصر على المضايق : بأن يتوهّم مرة وأن يتقوّل أخرى وبأن ينشئ علاقات جديدة مرات أُخر (١٧) .

(*) ومن هنا فقد كان جوزيف كونراد يتهم اللغة بتزوير التجربة الإنسانية وتحريفها . انظر : فريال جبوري غزول : العالم والنص والناقد ، فصول مج ٤ ع ١ ، ص ١٨٦. أمّا ديفيد روبي فيقول : إن إدراكنا للعالم محصور ضمن المنظومات التقليدية للعلامات التي نستخدمها ؛ أي ضمن ما أسماه فرديريك جيمس " سجن " اللغة . ولكن الفن يساعدنا على الإفلات من هذا السجن ... انظر : النظرية الأدبية الحديثة ، ص٨٦. وإلى قريب من ذلك ذهب جاكوبسون في مقاله : ما الشعر؟، مجلة العرب والفكر العالمي ع ١ شتاء ١٩٨٨، ص ١٠.

(١٦) المواقف ، تح : آربري ، القاهرة ١٩٣٤ ، ص ٥١.

(**) ربما كان سببُ ذلك عدمَ خبره بها ، أو ربما كان السبب عدم وضوح الرؤيا في الذهن ، وفي هذا يقول كروتشه : « ليس صحيحًا ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكارًا كثيرة هامة ، ولكنهم لايصلون إلى التعبير عنها ، ففي الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها في كلمات جميلة عذبة المسامع فدلّوا بذلك عليها . فإذا بدت الأفكار مستعصية هزيلة حين يريدون التعبير عنها فذلك لأنها واهنة هزيلة في وضوحها في إذهانهم » . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، ط دار الثقافة ودار العودة ببيروت ١٩٧٣، ص ٢٨٧. ولتولستوي كلام شبيه بهذا إذ يذكر في إحدى رسائله عام ١٨٥٩ روايتَه " السعادة العائلية " فـيُدين فيها أول مايدين « قبحَ اللغة الناجمَ عن قبح الفكر » . بوداعوف : ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب ، ضمن كتاب : الأدب والعلوم الإنسانية ، لمجموعة من المؤلفين ، تر : يوسف حلاق ، ط وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٦، ص ٢٠٦.

(١٧) انظر : صمود ، حمادي : في نظرية الأدب عند العرب ، ص ١٦٨.

واجتياز خط المضايق هذا يعني بالضرورة دخولاً في دائرة الانزياح . كما يعني ابتعادًا عن مجال الاختيار . فإذا كنّا بداية قد قلنا : إن الاختيار هو شيء يتيحه غنى اللغة وإمكانياتها وكذا عرفُها ، فإن الانزياح أمر يزيد على الاختيار من هذا المتاح إلى « درجة ما من التسلط عليه ودفْعه بعيدًا عن مساره الطبيعيّ » [١٨] . وهكذا فقد أقام شكري عياد تقابلاً بين الاختيار والانزياح [سماه الانحراف] ــ لاتعارضًا أو تضادًّا ــ من أكثر من وجه : فالاختيار محدود بالإمكانيات المتعارفة للغة ، والتي تصنّف عند النحويــين تحت أسماء " المطّرد " و" الغــالب " و " الكثير " ، في حين أن الانحــراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعــة ، و ربما اقترب من " القليل " وحتى " الشـــاذ " [*] .

والاختيار يوجد في اللغة الجارية أو لغة الحديث ، وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو في اللغة الفنية ، في حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية ، وهذا منطقيّ ، إذ الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعيا ، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فنيّ ، ولذلك لا يُقْدم عليه إلا أديب متمكن ، كما كان القدماء يقولون : إن العربي الفصيح إذا قوي طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في شيء من كلامه .

والاختيار أخيرًا مرتبط بالقائل أو المبدع ، وقلّما يشعر به المتلقي إلا أنه يرتاح له ، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتي بمثله لم تسعفه قريحته ، ولهذا سُمِّي الكلام الذي غلبت عليه خاصيّة الاختيار " السهل الممتنع " والانحراف على العكس ، فقد يصدر

---

[١٨] اللغة والإبداع ، ص٧٨.

[*] ومن هذا القبيل مانسبه جان كوهن إلى اثنين من البلاغيين وهما : فونتاني و ج.أنطون من تمييزهما بين نوعين من الصور : صور استعمال ترجع إلى أسلوبية الاختيار ، وهي الصور الجاهزة المعروفة والمستعملة ، و صور إبداع ترجع إلى الخلق ، و هي التي فيها الانزياح . وقد نبّــه كوهن على أنه « إذا كانت الصورة البلاغية انزياحًا فإن صيغة صورة الاستعمال لاتخلو من تناقض ؛ إذ الاستعمال هو نقيض الانزياح » . بنية اللغة الشعرية ، ص ٤٣ ــ ٤٥.

عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير ، ولكنّ المتلقي يشعر به شعورا قويا في جميع الأحوال [١٩] .

وتحسن الإشارة أخيرًا إلى أمرين في قضية الاختيار :

أولهما أن تعليل الاختيار ، واعيًا كان أو غير واع ، — وبرغم أهميته — ليس من السهولة التي قد يُظَنُّ بها ، فلسنا نستطيع دائمًا تعليل اختيارات المؤلف — ولِمَ لم يختر غيرها مما هو في حقلها ؟ و تتجلى صعوبة ذلك في أن « التنبؤ بهذه الاختيـــارات يقع خارج متناول الباحث الأسلوبيّ بعد أن يكون النص قد مثُل أمامه في صورته الأخيرة » [٢٠] . وأما الأمر الآخر فهو أن فكرة الاختيار قد يفهم منها في بعض وجوهها أن المنشيء ينطلق من إرادة الكتابة ، فهو ما دام مريدا يستطيع أن يختار على مستويات عدة ، ولكن الإرادة تتنافى وحقيقة الإبداع ، خاصة الشعريّ منه . إنّ الشاعر إذ ينطلق في الكتابة ينطلق مضطرًا ، ولكنه الاضطرار الحر، لأن الذات هي التي تلحّ على الكتابة ، وهي التي تبـــدع أيضًا .

ومهما يكن من شيء فلعل الاختيار ، إن هو لم يُفهم فهمًا حرفيًّا من أنه استحضار لإمكانيات عديدة ثم انتقاء من بينها أنسبَها ، لعلّه ، إن لم يفهم كذلك ، أن يكون مقياسًا ناجعًا في تحليل النصوص .

---

[١٩] اللغة والإبداع ، ص ٧٨.

[٢٠] مصلوح ، سعد : الأسلوب ، ص ٤١.

تاريخ النظر إلى الأسلوب بما هو انزياح عند الغربيين :

لئن كان مصطلح الانزياح ، من حيث هو مصطلح أسلوبيّ ، حديث النشأة ومن ابتداع الزمن المتأخر ، فإن شيئًا من مفهوم هذا الانزياح قديم يرتد في أصوله إلى أرسطو وإلى ما تلا أرسطو من بلاغة ونقد .

فأما أرسطو فقد ماز بين لغة عادية مألوفة وأخرى غير مألوفة [١] ، ورأى أن اللغة التي « تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة » [٢] هي اللغة الأدبية ، يقول : « و جوْدة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة . فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات ، ولكنها مبتذلة ... أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظًا غير مألوفة . وأعني بالألفاظ غير المألوفة الغريبَ والمستعار والممدود وكلَّ ما بَعُد عن الاستعمال » [٣] . ويقــول : « فبتحوير هــذه الكلمات عن أوضاعها الأصلية ، و الخروج عن الاستعمال العادي تجتنب السوقية » [٤] ، ويقول أيضًا : « وكان أريفراديس يهزأ بالشعراء التراجيديين لأنهم يستعملون عبارات لا ترد في الحديث قط ، مثل قولهم : " عن المنازل بعيدًا " بدلاً من " بعيدًا عن المنازل " » [٥] ، ثم يقول : « على أن مجيء هذه الأساليب على خلاف

---

[١] انظر : فن الشعر ، ترجمة وتقديم : إبراهيم حمادة ، ط الأنجلو المصرية (د.ت) ، ص ١٧٧.

[٢] فضل ، صلاح : علم الأسلوب ، ص ٢٠.

[٣] صنعة الشعر ، تر : شكري محمد عياد ، ط دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٧، ص ١٢٢.

[٤] صنعة الشعر ، ص ١٢٤.

[٥] صنعة الشعر ، ص ١٢٨.

العادة في الاستعمال هو الذي يجعلها تنأى بالعبارة عن الابتذال ، ولكنّ أريفراديس ما كان يشعر بذلك » [٦] . وكلام أرسطو هنا هو من الوضوح في ملامسه الانزياح على نحو لا يحتاج معه إلى شرح أو مزيد بيان .

وأمّا ما تلا أرسطو من البلاغة فإن إيفانكوس قد نبّه على أن الأصل النظريّ للقول بالانحراف موجود فيها ، إذ من المعروف « أن الكيان النظري [لها] يقيم خلافًا تعارضيًّا بين القواعد والبلاغة ، فكلما أشارت الفصاحة إلى التشكيل اللغوي صارت أكثر قربًا من القواعـــد . وبقدر ما تُطرح القواعد [على أنها] فن الاستخدام السليم للغة ، تُطرح البلاغة على أنها فن تجميل الكلام ، ومن ثم فإنها تتجه نحو الوصول إلى درجة أكبر من الإتقان ... إن البلاغة تفسر اللغة البلاغية الأدبية بصلة التعارض التي تربط بينها وبين اللغة النمطية ، وهذه اللغة الأخيرة واللغة الأدبية لهما قاعدة نحوية وصرفية مشتركة ، ولكن ثمة فروقًا خاصة تفصل بينهما ، وهي التي تحاول البلاغة أن تكشف عنها . وثمة تعديلات مختلفة من (تغيير وإضافة وحذف وتحول) تتجه كلها نحو التبادل العرضي لأساس يمثل القاعدة اللغوية . وهي تعديلات من ورائها غاية جمالية تتمثل في استرعاء اهتمام المستقبل والنأي به عن السأم » [٧] .

ولقد شبّه كوينتليان (ت٢٩٠م) الخلاف بين اللغة الأدبية واللغة النمطية بالخلاف بين جسد متحـــرك تبدو الحيـــاة من خلاله ، وجسد ســـاكن غير معبّر عـــن شيء مـــن الحياة [١] .

وعلى هذا النحو أشار تودوروف إلى أن نظرية من أكثر النظريات انتشارًا ــ و هي تعود في الحقيقة إلى كوينتليان على الأقل ــ أرادت أن تجد في الصورة خرقًا لقاعدة من القواعد اللسانية « وتلك هي نظرية (البعد) [*] التي استكشفها جان كوهن

---

[٦] المصدر نفسه ، ص ١٢٨.

[٧] نظرية اللغة الأدبية ، ص ٢٤ بتصرف يسير .

[*] هو " الانزياح " كما سبق القول في ص ٤٩ من هذه الدراسة .

في كتابه بينة اللغة الشعرية [٨] أما كوهن هذا فيقول في سياق حديثه عن الصور : إن البلاغة قد اعتبرتها منذ القديم « طُرقًا في الكلام بعيدةً عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية ؛ أي اعتبرتها انزياحات لغوية » [٩] .

فإذا تقدمنا نحو القرون الوسطى وجدنا المثل السائر يقول « إن الفرديّ لا يوصف » [١٠] ، وذلك أن الكاتب إذا لم يعط اللغة الشائعة صبغة شخصية فإنه يجب عليه في النهـــاية أن يخلد إلى الصمت ، وأن يَحرِم نفســـه من نعمة الكلام ، على أن « التباعد في حدوده القصوى [يعني] الانفصام واستحالة التعبير ... وذلك هو صمت الرجل المعجب بنفسه إن لم يكن صمت الرجل الممسوس » [١٠] .

أما في عصر الباروك فقد انتشر إلى جانب ذكر المتناقضات والطباق ، نوع بلاغيّ يستعمل الكلمات استعمالاً خاطئًا سمّي " اللحن بالكلمات Catachresis " وهو المصطلح الذي نقله جون هوسكينز عام ١٥٩٩ إلى الإنكليزية بمعنى سوء الاستعمال Abuse واشتكى من أنه قد (أصبح الآن موضة) ، ورأى في بيانه أنه جملة متوترة (أكثر بعدًا من الاستعارة) ، واستشهد عليه بقول سيدني في (أركاديا) : « صوت جميل على مسامعه » ، فهذا مثال لمصطلح بصريّ طُبِّق على السمع تطبيقًا منحرفًا . ثم نجد بوب يستشهد في كتابه (فن الإنشاد ١٧٢٨) على اللحن بالقول (جزّ ذقنه وحلق العشب) . أما جورج كامبل صاحب (فلسفة البلاغة ١٧٧٦) فيستشهد على اللحن بالقول (صوت جميل ، وعذب للنظر) [١١] ، ويستشهد عليه غيره بأمثلة من فيكتور هيجو : « لآلئ الورود ، وكانت تثلج أوراقا » [١٢] .

---

[٨] انظر : الشعرية ، ص ٤٠.

[٩] بنية اللغة الشعرية ، ص ٤٣.

[١٠] ستاروبنسكي ، جان : النقد والأدب ، ص ٥٠

[١١] انظر : ويلك ، رينيه ، و وارين ، أوستن : نظرية الأدب ، ص ٢٥٦.

[١٢] نظرية الأدب ، ص ٢٥٧.

وإذا كانت للكلاسيكية قواعدها الثابتة التي لا محيد عنها فإن الأب ديبو في كتابه " تأملات حول الشعر والتصوير " انتقد هذه القواعد التي لا تؤدي ، في رأيه، إلا إلى فن جامد متشابه . فإذا كان الفن يتلا عم والعبقرية فإن « العبقرية لاتُكتسب بأي قدر من الدراسة أو الاجتهاد ... » [١٣] ؛ أي أن العبقرية تتنافى والقواعد الثابتة التي أشاعها المذهب الكلاسيكي ، وهكذا فقد رأى أن الخروج على القانون ــ لا الالتزامَ به ــ هو الجوهريُّ في كل فن [١٤] .

في هذا السبيل نفسه يؤكِّد بوليشن في جراءة قائلاً : « أنا لا أعبر عن شيشرون بل عن نفسي » [١٥] . ويبيِّن درايدن (١٦٣١-١٧٠٠) « أن التعبد لوحدتي الزمان والمكان وماشاكلهما من قواعد لا يتمخض إلا عن " فقر في الحبكة " و " ضيق في الخيال " » [١٦] .

فإذا وصلنا إلى الرومانسية وجدناها تؤكد أن كل رسالة تقوم بتكوين رموزها المميزة ، ومن ثم فإن لكل عمل أدبي معياره الخاص [١٧] ، وأما الجدة والطرافة فهما من معـــالم الشعر الحقيقيّ [١٨] . وكان أكبر رأسين فيها وهمـــا وردزورث وكولريدج « يعملان بأشكال متنوعة متبادلةعلى جَعْل اللغة غريبة . وكان أحدهما يسعى إلى خلع الغرابة على المألوف ، في حين يسعى الآخر إلى جعل المدهش أليفًا . وكل حركة جاءت بعدهما كان لها ذات الخطة : أن تزيل كل استجابة آلية ، وأن تروِّج لتجديد اللغة و (ثورة الكلمـــة) ، وأن تسعى إلى إدراك أرهف » [١٩] . ثم اشتهرت كلمة

---

[١٣] عياد ، شكري محمد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص ١٦٨.

[١٤] انظر : عياد ، شكري محمد : المرجع السابق ، ص ١٦٨.

[١٥] هاف ، كراهام : الأسلوب و الأسلوبية ، ص ٣٣.

[١٦] ديتشس ، ديفيد : مناهج النقد الأدبي ، ص ٣٢٤.

[١٧] انظر : فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص ٥٤.

[١٨] انظر : فضل ، صلاح : نظرية البنائية ، ص ٨٣.

[١٩] ويلك ، رينيه . و وارين ، أوستن : نظرية الأدب ، ص ٣١٩.

هيجو « لنحارب البلاغة » ، وهي التي شنّ فيها الحرب على البلاغة المتحجرة وعلى أشكالها الجاهزة التي تُرهق اللغة دون طائل [٢٠] .

ومما له أن يُسلك في تاريخ الانزياح أيضًا مقولة بوفون (١٧٠٧-١٧٨٨) الشهيرة التي تقول : إن « الأسلوب هو الرجل » [٢١] ، فقد أُوِّلت العبارة هذه لتسير في هذا الاتجاه الذى يَعتبر الأسلوبَ انزياحًا [٢٢] ، بل إن جورج مونان يرى أن مقولة الانزياح آتية مباشرة من بوفون بفضل مقولته التي تطورت حتى أنْ غدت نظرية في الأسلوب [٢٣] . وحقا إن مقولة بوفون قد اقُتطعت من سياقها الذي وردت فيه أول مرة ، وعُدِّلت ، وحُملت من المعاني أكثر مما تدل عليه في ذلك السياق بيد أن ثمة معنى لها لا ينبغي أن يمارى فيه وهو « أن الأسلوب سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها ، وهو معنًى لا يزال بعض الناس يعبّر عنه بقوله إن الأسلوب كبصمات الأصابع لا يصطنع و لا يزيف » [٢٤] .

إن النزوع إلى إنشاء طريقة خاصة في التعبير تعود إلى رغبة لدى الكتاب في اظهار أصالتهم اللغوية والأسلوبية . وهي رغبة تبدو من القوة بحيث تجعلهم غير مبالين كثيرًا أفُهموا أم لم يُفهموا . وقد ذكر بوداغوف أن الشعراء البروفنساليين كانت لهم مثل هذه الطريقة في التعبير الغامض عن أفكارهم وعواطفهم . وهي الطريقة التي دافعوا عنها وتوجهوا بها إلى النخبة فحسب [٢٥] .

---

[٢٠] انظر : كوهن ، جان : بنية اللغة الشعرية ، ص ٤٥.

[٢١] بوفون ، جورج : مقال في الأسلوب ، تر : أحمد درويش ، فصول ، مج ٥ ع ٣ / ١٩٨٥ ، ص ٢٠٤.

[٢٢] انظر : كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٦.

[٢٣] انظر : مفاتيح الألسنية ، ص ١٣٤.

[٢٤] عياد ، شكري محمد : اللغة و الإبداع ، ص ٢٤.

[٢٥] انظر بحثه : ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب ، ضمن كتاب : الأدب والعلوم الإنسانية ، ص ٢٢٣.

وكان طبيعيًّا أن يكون لهذه الطريقة مدافعون عنها في فترات لاحقة . فمن ذلك أنْ برزت في القرنين التاسع عشر والعشرين أربعة أسماء دافعت بإصرار أكثر من غيرها عن هذه الطريقة الغامضة ، وهذه الأسماء هي الشاعر الإنكليزي روبرت براوننغ (١٨١٢-١٨٨٩) ، ومعاصره الفرنسي ستيفان مالارميه(*) (١٨٤٢-١٨٩٨) ، والإيرلندي جميس جويس (١٨٨٢-١٩٤١) ، وفيليمير خليبنيكوف (١٨٨٥-١٩٢٢) [٢٦].

هكذا ذكر بوداغوف ، غير أن قوله بعد ذلك : « إن هذه الطريقة في إنشاء اللغة الفردية لم تحظ بأي انتشار ذي شأن في الأدب العالمي » [٢٧] قول يفتقر إلى الدقة ، فلقد قويت هذه الطريقة في القرن العشرين سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى التنظير النقديّ . وهو ما أرجو أن يتضح وشيكًا . ومهما يكن فلعل رأي بوداغوف هذا نابع من عقيدة ما .

وإذ قد مضى آنفًا رأيُ من رأى أن مصدر مقولة الانزياح هو قول بوفون الشهير فإن القائل الحقيقيّ الذي صدرت عنه مقولة الانزياح إنما هو فاليري (١٨٧١ـ ١٩٤٦) الذي يقول : « إن كل عمل مكتوب ، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارًا أو عناصر مميزة ، لها خصائص سوف ندرسها ، وسأطلق عليها مؤقتًا وصف الخصائص الشعرية . فعندما ينحرف الكلام انحرافًا معينًا عن التعبير المباشر ، أي عن أقل طرق التعبير حساسية ، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العمليّ الخالص ، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرًا على التطور والنموّ ، وهو إذا ما تطور فعلاً واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره

(*) وقد قال عنه كوهن : « إنه كان يبحث في الانزياح النحوي عن دعامة أساسية لكتابة الشعر » .
بنية اللغة الشعرية ، ص ١٧٦ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .

(٢٧) المرجع نفسه ، ص ٢٢٥ .

الفنيّ » [٢٨] . وفي هذا السبيل نقل جان كوهن عن فاليري عبارة عميقة ، وهي أن الشعر لغة داخل اللغة ، ونظام لغويّ جديد ينبني على أنقاض من القديم ، وبه يتشكل نمط من الدلالة جديد . وسبيل ذلك هو اللامعقولية ؛ إذ إنها هي الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يَعْبرها إذا ما كان يرغب في أن يَحمِل اللغة على أن تقول مالا يمكن أن تقوله بالطرق العادية أبدًا .. [٢٩] .

ويبدو أن فكرة الانزياح متأصلة في كتابات فالــيري النقدية ، فهو في معرض مقارنته بين الشعر والنثر يرى في تشبيه النثر بالمشي ، والشعرِ بالرقص تشبيهًا خصبًا جميلاً لايَعرف تشبيها أصحَّ و لاأدق و أشمل منه . فإذا كان المشي وسيلة تقود إلى غاية ، فإن الرقص هو الوسيلة والغاية معًا . وإذا كان الرقص يستخدم نفس الأرجل والأعضاء التي يستخدمها المشي فإن الخلاف بينهما هو في الطريقة التي يتم كل واحد منهما بها . وكذلك الشأن في الشعر ، فهو إذ يستعمل نفس الكلمات التي يستعملها النثر فإنما يمتاز من النثر بأنه يتناول الألفاظ على نحو من التركيب والتوجيه يخالف ما يتناوله النثر منها في أغلب الأحيان . وأخيرا فإن المشي كالنثر في أن صاحبه يسلك أقصر الطرق وأقومها وأقلها عوجًا ومنعطفات ليصل إلى بغيته التي يرجوها ، دون تريث ولا تذبذب ، ولكن الرقص بخلاف ذلك لايحلو إلا إذا أكثر القائم به من الروحات والغدوات ، وأفرط في اللف والدوران ، وأمعن في الجيئة والذهاب ، حتى يصح القول بأن الخط المستقيم هو سبيل الماشي والناثر ، والخط **المنحرف** هو سبيل الراقص والشاعر [٣٠] .

والحق أن مقولة فاليري في الانزياح قد كُتب لها أن تعيش ويعارضها غير قليل من النقاد ، كما كتب لها أيضًا أن تتقاطع مع جزء كبير من النظريات حول اللغة

---

(٢٨) الشعر الصافي ، ضمن كتاب : الرؤيا الإبداعية ، ص ٢٠.

(٢٩) انظر ترجمتي كتاب جان كوهـــن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٢٩ و بناء لغة الشعر ، ص ١٥٦.

(٣٠) من محاضرة له بعنوان : في الشعر ، تر : محمد روحي فيصل ، ضمن كتاب : من النقد الفرنسي ، ط اليقظة ـــ دمشق (د.ت) ، ص ١٩ ـــ ٢١ بتصرف.

الشعرية في هذا القرن ، بل قد « صارت عاملاً مشتركًا في كثير من التوجهات المنهجية المختلفة والمدارس النقدية » [٣١] .

فأمّا أول من ابتدأ هذا التوجُّه بأنْ عمَّق فكرة الانزياح فإنه ليو سبيتزر (١٨٨٧- ١٩٦٠) ، بل إن نايفانكوس يذهب إلى أن سبيتزر « هو الذي جاء إلى الأسلوبية بمصطلح الانحراف » [٣٢] . أمّا سبيتزر فقد قال عن نفسه إنه قد اعتاد عندما كان يطالع روايات فرنسية حديثة أن يضع خطا تحت عبارات لفتت انتباهه وبدت له منزاحة انزياحًا بيِّـنًا عن الاستعمال الشائع . ثم كان أنْ وجد أنّ بين معظم هذه العبارات نوعا من التلاقي ، ومن ثم فقد راح يبحث عن أصل روحيّ ونفسيّ مشترك لهذه الانزياحات في نفس الكاتب [٣٣] .

ويمكن إجمال المسلك الذي سلكه سبيتزر في أول أمره بالعثور على الانزياح في الأسلوب قياسًا على الاستعمال الشائع ، ثم تقديره واعتباره سمة معبرة ، ثم الملاءمةِ بينه وبين روح الأثر الأدبي وطابعه العام . ومن ثم ينتهي إلى استنباط الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة ومنها إلى تحديد نزعة عامة من نزعات العصر : وهكذا فإن الناقد ، إذ يستقري السمات الخاصة للكاتب من انزياحاته ، يستند في ذلك الاستقراء إلى مهاد اجتماعي يتجلى أكثر ما يتجلى فيما يكون من لغة سائدة واستعمال شائع ، فبذلك يتسنَّى له أن يكشف عن نفسيّةٍ فرديّةٍ خاصّة . ولكنّ هذه الفرديّة الخاصّة لا تلبث بعد حين أن تذوب في غمرة تلك الذخيرة من الألفاظ التي يتصرف بها الناس عامة [٣٤] . على أن المسألة عنده أعمق من ذلك ، إذ إنه رأى « أن التجربة

---

[٣١] إيفانكوس ، خوسيه : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٢٧ وانظر مثل ذلك عند كوهن في : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٥ و عند شبلنر في : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٧١.

[٣٢] نظرية اللغة الأدبية ، ص ٣٠.

[٣٣] انظر ستاروبنسكي : النقد والأدب ، ص ٤٦. وقارن بـــ إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٣٠ وصلاح فضل : علم الأسلوب ، ص ٤٤ ــ ٤٥. و تادييه : النقد الأدبي في القرن العشريـــن ، ص ٩٣.

[٣٤] انظر ستاروبنسكي : النقد والأدب ، ص ٤٧.

الداخلية للكاتب تصوِّر العصر أو تنبئ عما يحدث فيه » [٣٥] ، فهي استباق لتغيرات الروح الجماعية ، ومن ثم فإن « الاستقرار النفسيّ القائم على تحليل الأسلوب كفيل بإجراء تعميم ينسحب في نتائجه على حقبة تاريخية كاملةٍ ، أو مناخٍ فنيّ وأخلاقيّ واجتماعيّ بأسره » [٣٦] .

ولقد كتب سبيتزر عن الكاتب الفرنسي رابليه كتابًا اهتم فيه بتوليد المفردات عنده باعتبارها وسيلة من وسائله الأسلوبية ، فلما حلّل صياغتها رأى أن رابليه « يستعمل جذرًا معروفًا ، ثم يلحق به لواحق خيالية لإبداع ألقاب مضحكة متعددة ... وذلك كي يُظهر أن لدى رابليه توترًا بين الحقيقيّ وغير الحقيقيّ ، بين المضحك والمفزع » [٣٧] . و قد انطلق سبيتزر في هذا من افتراض رئيسيّ مؤداه أن « الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لابد من أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العاديّ » [٣٧] .

وإذا كان قد اعتقد أن النص الأدبي يشف عن شخصية صاحبه و « أنه ما من شيء في النص إلا استجاب إلى خاطرة من خواطر الكاتب » [٣٨]، فإنه قد تراجع فيما بعد عن هذه النظرة قليلاً ؛ « فليس من الثابت ، بل من الخطأ ، القول بأن هذا التوافق بين الحياة والأثر الفني يسهم دائمًا في جمال الإنتاج ، فالتجربة الشخصية لاتعدو أن تكون مادة أولى شأنها في ذلك شأن المراجع الأدبية مثلا ، لذلك انصّرفتُ عن بحث الحالات النفسية وشرح أساليب المؤلفين انطلاقًا من " مراكزهم العاطفية " ، وجعلت تحليل الأسلوب خاضعًا لتفسير الآثار بوصفها " منظومات شعرية قائمة بحد ذاتها " دون اللجوء إلى مزاج المؤلف " » [٣٩] .

---

[٣٥] النقد و الأدب ، ص ٤٤.

[٣٦] النقد و الأدب ، ص ٤٤ ــ ٤٥.

[٣٧]ويلك و وارين : نظرية الأدب ، ص ٢٣٦.

[٣٨]ستاروبنسكي : النقد و الأدب ، ص ٤٦.

[٣٩] ستاروبنسكي : النقد و الأدب ، ص ٥٥.

ومما يذكر لسبيتزر أنه كان يعاود دائمًا النظر في نتائجه التي توصل اليها ، ثم هو « لم ينقطع قط عن الانتفاع بالمكتشفات الإضافية والمعلومات الخارجية إذا كانت مفيدة ، مبتعدا عن كل تعصب منهجي » [٤٠] . ولئن لم يتقدم بنظرية معينة أو نهج محدد في دراسة البنية بل عرض لنا طائفة من الأبحاث النابضة بالحياة ، بحسب ما يتلاءم والظروف ؛ لئن لم يفعل ذلك فلأنه قاوم فكرة المنهج .. وكان على يقين بأن التعصب المنهجيّ ماهو في الغالب إلا قناع يخفي المرء من ورائه نقصًا في الاطلاع ، وتمويهًا يساعد على تغطية الجهل [٤١] . وقد أنهى كتابه المسمى "دراسات في الأسلوب" بقوله : « إياك أن تحذو حذوي » . و تلك ــ كما يقول ستاروبنسكي ــ « نصيحة يجدر أن تنقش في كل صرح من صروح التعليم » [٤٢] .

ولكــن تلك النصيحة لم تمنع كثيرين من أن يتأثــروا سبيتزر ، ومن هؤلاء على سبيل المثال آمادوا آلونسوا ، وداماسوا آلونسوا ، وتلميذ هذا الأخير كارلوس بوسونيو [٤٣] .

وعلى الرغم من أن مفهوم الانزياح قد نما في ظل الدراسات الأسلوبية فإن هذه لم تستقل به ، وهيهات لمفهوم عامّ أن تستقل به مدرسة واحدة فحسب . وهكذا فقد شاركت في بناء الانزياح مدارس واتجاهات عديدة ، فهو موجود عند السيريالية ، وكذا عند الشكلانية الروسية ، ومدرسة براغ ، وفي البنيوية ، ومدرسة النحو التوليدي التحويلي. وقد لايعنينا كثيرًا إن تباينت في كثير أو قليل نِظراتُ هذه الاتجاهاتِ والمدارس إلى مفهوم الانزياح ، فالمهم أنها جميعا تأخذ بطرف منه أو بأطراف .

---

[٤٠] المرجع نفسه ، ص٥٩ــ٦٠.

[٤١] انظر المرجع نفسه ص٥٩ــ٦٠

[٤٢] المرجع نفسه ، ص٦٠.

[٤٣] انظر إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ص٣١ــ٣٢.

فأما السريالية فقد آمن أصحابها بوجود انزياح كبير بين اللغة والشعر فإن تكن اللغة « خُلقت لتساعد الناس في علاقاتهم بعضهم بالبعض الآخــر » [٤٤] فإن الشعر هو « شيء آخر غير اللغة ، إنه الانحراف عن الكلام الإنسانيّ العاديّ ، انحراف تتجاور فيه الكلمات . ويضغط بعضها على البعض الآخر في تركيب غير مألوف . وإذا كانت اللغة العادية هي الاتصال بين ما يمكن إدراكه وشيء آخر يمكن إدراكه ، فإن الشعر هو الاتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه » [٤٤] . ومن ذلك أيضًا قول الشاعر أراغون (١٨٩٧-١٩٨١) أحد زعمائها : إن الشعر « لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة . وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة ولقواعد النحو وقوانين الخطــاب » [٤٥] . أمّا " الصــورة " فقد نظر السرياليون إليها على أنهــا « الفكر خلقًا خالصًا ، لايمكن أن تنبثق عن المقارنة ، بل عن التقريب بين حقيقتين متباعدتين ... وبقدر ما تكون علاقات الحقيقتين المتقاربتين بعيدة وصحيحة ، تكتسب الصورة قوة و قدرة انفعالية و واقعية شعرية » [٤٦] ، وعلى هذا النحو حدّد إرنست القانون الأولي في بنية الصور السريالية « بأنه المزاوجة بين حقيقتين يتعذر في الظاهر تزاوجهما وعلى صعيد لا يلائمها في الظــاهر » [٤٧] . ويعتدُّ بروتــون بما قاله أحد الدادئيين ــ وهو بيكابيا ــ من « أن جميع المقاربــات بين الكلمات جائز من دون استثنــاء ، وأن قوتها الشعرية تتعاظم بمقدار ما تبدو مجانية ومزعجة للوهلة الأولــى » [٤٨] .

---

(٤٤) أبو ديب ، كمال : في الشعرية ، ص ١٣٩.

(٤٥) كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٧٦.

(٤٦) كاروج ، ميشيل : أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ص ١٢٦ــ١٢٧ بتصرف يسير .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ١٢٨.

(٤٨) المرجع نفسه ، ص ١٢٧.

وكان إحداث المفاجأة مما أولع به السرياليون كثيرًا ، فسلكوا في سبيل ذلك كل مسلك . ومن البديهي أنّ غير المألوف هو الذي يولّدها ، بل إن الكاتب السريالي ما كان « يستطيع الكتابة إلا أن تغمره المفاجأة » [٤٩] .

تلك إذن بعض من ملامح السريالية التي لورُمنا وصفًا دقيقًا لها فسنجده في قول ميشيل كاروج إذ اعتبرها « أقوى متفجر ذهني ابتُدع حتى الآن ... ورمى إلى إحداث أعنف الانشطارات المتلاحقة في حقل الكلام والصور وحتى الأحاسيس ، وانتزع الفكر من مسالك العادة السهلة وأمكنه من التنقل عبر العوالم العقلية في كل اتجاه ... وبمطلق الحرية » [٥٠] ، بيدأن الذي صنعته السريالية قد بلغ من الغرابة والتفكك والإبهام حدًّا جعلها تبدو في كثير من الأحيان متعذرة الإدراك ، وجعل أحد المهتمين بالانزياح يرتاب في تنظيرات أصحابها و يعتبر الكثير منها شططًا من القول [٥١] .

فإذا انتقلنا إلى الشكلانية الروسية ألفيناها قد أولت انحراف اللغة الأدبية جانبًا كبيرًا من اهتمامها ، فنحن واجدون عند أركانها كثيرًا من التوجهات التي تؤكد هذه الصفة في اللغة الأدبية عامة والشعرية منها بخاصة . إن الأدب في تعريفهم « استخدام خاص للغة » [٥٢] ، وهو من ثم « انحراف عن اللغة العادية وتحولٌ عن استخدام اللغة استخدامًا منطقيًّا وتقليديًّا إلى استخدامٍ قائم على المحاكاة والأيقونيّة Iconic » [٥٣]. وقد بيَّن تنيانوف أنه « لا يمكن فهم اللغة الأدبية ... على أنها تطوير مبرمج للتقليد ، [بل بما هي] إزاحة هائلة للتقاليد » [٥٤] . ويبدو أن

---

[٤٩] المرجع نفسه ، ص ١٢٥.

[٥٠] المرجع نفسه ، ص ١٣٩ بتصرف يسير.

[٥١] انظر : كوهن ، جان : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٩٣.

[٥٢] جفرسون ، آن وروبي ، ديفيد : النظرية الأدبية الحديثة ، ص ٢٣

[٥٣] المرجع السابق ، ص ٢٣. والأيقونية نسبة إلى الأيقونة **Icon** وهي تصوير قائم على التشابه مع الشيء المصور . انظر : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، ط دار إلياس العصرية القاهرة (د.ت) ، ص ٣٤٧.

[٥٤] المرجع نفسه ، ص ٦٦.

العادة والتقليد وما يصير إلى مألوف هي العدوُّ الألدُّ للمدرسة الشكلانية ، ولذلك فلم يكن بدعًا أن نجد مبدأ التغريب عندها من أهم ما يمارسه الفنان في فنّه كي يزيل الألفة عن الأشياء . وهو مفهوم ظهر أول أمره عند ناقد من نقادها يدعى شكلوفسكي (١٨٩٣-١٩٨٤) . وقد رأى في مقال له عنوانه " الفن صنعة " ونشر سنة ١٩١٧ أن إدراكنا للعالم إدراك متلاش وآليّ . فالكلمات التي نلفظها لانعبأ بها ولا نركّز انتباهنا عليها . ونحن في اللغة اليومية لانهتم إلا بالإشارة وتعيين الأشياء . وهذا من شأنه أن يؤدي إلى أن تصير اللغة آلية إذ العلاقة بين الدليل والواقع تغدو علاقة معتادة . وتغدو الكلمات مجرد أدوات نقول بها ما نريد أن نقوله أو نفعله ، دون أن نهتم بها بما هي كلمات . أما العلاقة التي اكتست طابع العادة والألفة بين الدليل والشيء فمن شأنها أن تجعل إدراكنا لهما إدراكًا مضمرًا . كذلك الشأن في التعود على الأخبار يقلل من أهمية الخطاب [٥٥] كشأن من يعيش على شاطئ البحر سرعان ما يعتاد سماع هدير أمواجه حتى إنه لا يحسّ بها فكأنه لا يسمعها .

إن هذه الخصوصية الآليّة للغة العاديّة هي ما يحاول الفنان باللغة الشعرية اعتراضه بإطالة أمد الإدراك عن طريق إضفاء الغموض على الشكل ومنح صفة التفرد للأشياء والكلمات عبر زيادة صعوبتها الشكلية [٥٦] .

ولقد رمى شكلوفسكي من مفهوم التغريب هذا أن يؤكد فكرة مؤداها أن الفن إذ هو ينزع الألفة عن الأشياء وقد غدت مألوفة ، « يُنعش فينا حاسة الحياة والتجربة » [٥٧] ، ويحملنا على تلقي الأشياء تلقيًا جديدًا . وطبيعيّ بعد ذلك أن تهاجم

---

[٥٥] انظر : إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٤٥ .

[٥٦] انظر : إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٤٦ .

[٥٧] جفرسون . آن . و روبي ، ديفيد : النظرية الأدبية الحديثة ، ص ٣٩ ويمكن أن نذكر هنا أن شكلوفسكي أطلق على واحد من كتبه نشر سنة ١٩١٤ عنوان "بعث الكلمة " ووضع هذا المصطلح في مقابل " تحجّر الكلمة " بردّ قيمتها إلى ماتدل عليه ، وتبعه الشكلانيون والبنائيون في التمسك بمنطوق هذا المصطلح ومفهومه . انظر : فتوح أحمد ، محمد : شعر المتنبي ؛ قراءة أخرى ، ط دار المعارف بمصر (د.ت) ، ص ١٤ .

الشكلانيةُ الفكرة الكلاسيكية التي اعتبرت الصورة الشعرية أداة للشرح ، فالأمر على خلاف ذلك ، لأن الصورة لا تُتَرجِم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة ، ولكنها « تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريبٍ عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع » [٥٨] . وهكذا فإن تأثير الشعر يكمن في جعل اللغة " منحرفة " و صعبة وملتوية ، وإن اللغة اليومية لتتحول في الشعر إلى لغة غريبة . أما الأصوات فتبلغ درجة من البروز غير عادية ، ولعل في هذا يكمن الأساس الشكليّ للشعر [٥٩] .

وقد أهملت الشكلانية الاهتمام بشخصية الكاتب وتكوينه النفسي ، إذ الأصالة عند أصحابها لا تنبع من رؤيا شخصية داخل تجربة الكاتب المعاشة ، وإنما من مجرد تجديد الأدوات المتوافرة [٦٠] .

على أن ثمة مفهومًا آخر ارتبط بالشكلانية الروسية ولا يبعد عن مفهوم التغريب بل لعله تطوير له ، وذلك هو مفهوم " اللاآلية " الذي قُدِّم هو الآخر في مجال نظريّ لايبتعد كثيرًا عن مجال الانحراف ، باعتباره محدِّدا للّغة الأدبية .

غير أن إيفانكوس يـرى أن " اللاآليـة " فكرة أكثر اتسـاعًا من فكرة الانحراف ، ولا سيما أنها تشتمل على منظور مختلف ، لأنها بدلا من أن تؤكد معيارًا مطلقًا وغير تـاريخي ، تضفي دائمًا طابعًا نسبيًّا على مفهوم المعيار أو القـاعدة ، وتجعله يعتمد أساسًا على حساسية المستقبل [٦١] . ورأي إيفانكوس هذا ملبس حقًّا ؛ لأننا لاندري مَن مِن الأسـلوبيين جعل معيار الانحراف مطلَقًا فاختلفت اللاآلية عنه من هذا المنظـور ؟!

والحق أن تأثير الشكلانية في النظرية الأدبية للقرن العشرين أمر لا يحتاج إلى كبير بيان ، فقد « ثبت أن عددًا من الجوانب الرئيسة للنظرية الشكلانية قد استبق بعضًا من الأفكار الأكثر أهمية في النظرية الأدبية للقرن العشرين ، إن لم يكن قد أثّر

---

[٥٨] فضل ، صلاح : نظرية البنائية ، ص ٨١.

[٥٩] انظر : جفرسون ، آن وروبي ، ديفيد : النظرية الأدبية الحديثة ، ص ٤٠.

[٦٠] انظر : المرجع السابق ، ص ٤٩.

[٦١] انظر : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٤٤.

فيها تأثيرًا مباشرًا ، فالمكانة المركزية للغة ، والإقلال من عنصر السيرة ، وفكرة إنشاء علمٍ أدبيّ ، والأهمية التي أضيفت على الانحراف عن الأعراف ، تمثل جميعها بعضَ الملامح الرئيسة التي تتكرر في النظرية الأدبية من جاكوبسون إلى بارت »[٦٢].

وثمة مدرسة أخرى لم تكن لتختلف كثيرًا في توجهاتها عن الحركة الشكلانية ، وإنما كانت على نحو من الأنحاء ، امتدادًا لها . وتلك هي حلقة براغ . على أن الاتصال بين الحركتين لم يقتصر على المفاهيم والأفكار بل جاوزه إلى الأشخاص ، إذ انضم عدد من اللغويين الروس إلى الحلقة الجديدة عند بدء تكونها . ومن بين هؤلاء رومان جاكوبسون ، و ن . س . تروبسكوي ، و س . كارسيفسكي ، و ب . بوجاتيريف . ولكن أشهر هؤلاء وأكثرهم نشاطاً في مجال الشعر خاصة إنما هو جاكوبسون . وقد ضمت الحلقة إلى هؤلاء عددًا من اللغويين التشيكيين ومنهم فيلم لايتسيوس ، الذي يعود له فضل تأسيسها ، و بوهميل هافرانيك ، و بوهسلاف ترنكا ، و يان ربكا ، و يان موكاروفسكي الذي يُعَدّ من أبرزهم .

ولا يعنينا في هذا السياق إلا ما جاءت به الحلقة مما يختص بصفة الانزياح في الأدب وقد ذكر ديفيد روبي أن حلقة براغ أعادت تقديم نظريات الشكلانيين ، لكنها قدمتها بلغة أكثر انتظامًا ، ووضعتها في إطار سيميائي ، وذلك أن الأعمال الفنية تمثل أنواعا معينة من العلامات التي لا يمكن فهمها إلا ضمن نظرية عامة في العلامة ، فإذا كان إدراكنا اليومي للعــالم محصورًا ضمن المنظومات التقليدية للعلامات التي نستخدمها ، أي ضمن ما أسماه فريدريك جيمس " سجن " اللغة ، فإن الفن يساعدنا على الإفلات من هذا السجن بواسطة تخريب المنظومات العلاقية التقليدية وإرغامنا على تركيز الانتباه على العلامات في حد ذاتها بدلاً من اعتبارها أموراً مسلمًا بها . ومن خلال هذه العملية بالذات يفضي الفن على حد قول موكاروفسكي إلى « وعي

---

[٦٢] جفرسون ، آن . و روبي ، ديفيد : النظرية الأدبية الحديثة ، ص ٦٩.

متجدد بطبيعة الواقع المتنوعة والمتعددة » [٦٣] . وهذا يذكّرنا بمبدأ شكلوفسكي القائل : إن الفن ينعش فينا حاسّة الحياة والتجربة .

وكان موكاروفسكي ــ وهو من الشكلانيين ــ قد كتب بحثا في " اللغة المعيارية واللغة الشعرية " انتهى فيه إلى أن السمة التي تميز اللغة الشعرية من اللغة المعيارية هي « انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له ، فضلا عما تمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية سمّــاها الضرائر الشعرية Poetisms » [٦٤]، ويقول : « إن انتهاك قانون اللغة المعيارية ــ الانتهاك المنتظم ــ هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنًا ، ومن دون هذا الإمكان لن يوجد الشعر . وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتًا في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعًا ، ومن ثم كثرت إمكانيات الشعر في تلك اللغة . ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي بهذا القانون قلت إمكانيات الانتهاك ، ومن ثم تقل إمكانات الشعر » [٦٥] ، على أن هناك جانبًا آخر مهما للعلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية يتمثل في « أن عددًا كبيرًا من المكونات اللغوية للعمل الشعري لا ينحرف عن قانونٍ ما هو معياري . وهذه هي التي دعاها موكاروفسكي بالخلفية التي تعكس انحراف العناصر الأخرى » [٦٦] .

وقد غالى موكاروفسكي كثيرًا ــ أو هكذا تبدو عبارته ــ حين جعل « تحطيم قانون اللغة المعيارية الجوهر الحقيقي للشعر » ، ورأى من ثم أن « من الخطأ أن

---

[٦٣] المرجع السابق ، ص ٨٥ ــ ٨٧ باختصار.

[٦٤] اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، تر : ألفت كمال الروبي ، فصول مج ٥ ع ١ / ١٩٨٥، ص٤١.

[٦٥] المصدر السابق ، ص ٤٢.

[٦٦] المصــــدر نفسه ، ص ٤٢ ويمكن أن نقارب هنا بين فكرة موكاروفسكي وبين ما قاله أبو سليمان المنطقي : «... ففي النثر ظل النظم ولولا ذلك ما خف ولا جلا ولا طاب ولا تحلى وفي النظم ظل مـــن النـــثر ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ... » . التوحيدي : المقابسات ، ط السندوبي ، المطبعة الرحمانية القاهرة ١٩٢٩، ص ٢٤٦.

نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون . [٦٧] وهو في هذا يستشهد بما كان قاله فرديناند برونو في وقت مبكر عام ١٩١٣ من أنه « لا يمكن للفن الحديث والمتميز في جوهره أن يكتفي دائمًا وفي كل حال باللغة المعيارية وحدها ، ذلك أن القوانين التي تحكم التوصيل العادي للفكر لا ينبغي أن تفرض على الشاعر بإطلاق ، وإلا أصبحت استبدادًا غير محتمل ؛ فالشاعر الذي يتجاوز حدود الأشكال المقبولة للغة يحدث أشكالاً شخصية من التعبير الحدسي ، وهو متروك له أن يستخدم هذه القوانين وفقا لحدسه الإبداعي، ومن دون قيود أخرى أكثر من تلك التي يفرضها عليه إلهامه الخاص » [٦٧]. ويستشهد أيضًا برأي ليونجمان مفاده « أن السمة المميزة للغة الشعرية هي عدم شيوعها ؛ أي صفتها التحريفية » [٦٧] .

ويمكن أن نجد مفهوم الانزياح عند شكلاني آخر هو جاكوبسون في تعريفه للأسلوب بأنه « عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي » [٦٨] . ويمكن أيضا أن نستدل على مفهوم الانزياح عنده بتعريفه الآخر للأسلوب بأنه « الانتظار الخائب defeated expectancy » [٦٩] ، وهو أمر متولد عن فعل الانزياح . ثم هو أخيرًا يعرف الأسلوبية بأنها « بحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا ، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا » [٧٠] .

ولعله قد غدا الآن واضحًا أن كلاً من الشكلانية الروسية وحلقة براغ قد أولت اللغة الأدبية اهتمامًا خاصًا ، ورأت فيها انحرافًا عن اللغة المعيارية ، ولعل هذا أيضًا أن يكون نابعًا من اهتمامهما بعنصر التجديد على وجه العموم . فإن يكن ذلك حقًّا فإنهما « بذلك يعكسان الثورة الدائمة في اللغة الشعرية و في الأشكال الأدبية عمومًا، تلك الثورة التي أنتجتها حركة التحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا

---

[٦٧] المصدر نفسه ، ص ٤٥.

[٦٨] جفرسون ، آن . و روبي ، ديفيد : النظرية الأدبية الحديثة ، ص ٥٨ .

[٦٩] مونان ، جورج : مفاتيح الألسنية ، ص ١٣٥ .

[٧٠] المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص ٣٧.

هــذا » [٧١] ، فلئن كان التجديد سمة للأدب بأجمعه فإن قوته لم تكن على نحو واحد عبر العصور ؛ إذ كان « أقل بروزًا في الأدب الكلاسيكيّ الذي هيمن على الثقافة الأوروبية منذ عصر النهضة حتى بدايات القرن التاسع عشر » [٧٢] . فهل يصح إذن الاستنتاج بأن « أدب الحداثــة ، بما يشتمل عليه من عنصر تجديــد أعظم ، هو أكثر " شعرية " من أغلب العصور السالفة ؟ » [٧٢] هذا ما وجده ديفيد روبي معلنًا على نحو صريح في أنموذج فرنسي حديث للتحليل الشكلاني هو كتاب جان كوهن المعروف بنية اللغة الشعرية [٧٣] الذي سنأتي على ذكره وشيكًا غير أنا نعرج الآن إلى الحديث عن البنيوية هذه التي ذكر صلاح فضل أن نقادها يجمعون « على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنه يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العــادية » [٧٤] ، ويؤكد هذا قول بعض الباحثين : « إن الانحراف والوعي الذاتي الأدبيين يحظيان في الكتابة البنيوية بتقدير أكبر مما يحظى به الالتزام بالأعراف الواقعيــة » [٧٥] . ومن قبيل ذلك حديث إيفانكوس عن تيار قوي ضمن

---

[٧١] جفرسون، آن . و روبي ، ديفيد : النظرية الأدبية الحديثة ، ص ٩٠ ـــ ٩١ و يقول روجيه جارودي في هذا المعنى : « فمنذ حوالي ثلاثة أرباع قرن من الزمان ... لم تعد مهمة لغة الشعر محاكاة الطبيعة أو تقديم شروح على غرار الخطابة أو القصة ، بل إبراز حقيقة جديدة ، و لم تعد الأشياء مجرد اصطلاحات بل غدت جزءًا من الأشياء نفسها ... و [لم تعد] مهمة الكلمة محاكاة الأشياء بل تفجير تعريفاها وحدودها النفعية ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال لنستخلص منها إمكانيات غير متوقعة وآمالا ومعاني كامنة مدهشة تحملها في طياها ، تحول الوقائع المعروفة بابتذالها الشديد إلى مادة تخلق الأساطير ». واقعية بلا ضفاف ، تر : حليم طوسون ، ط دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٨، ص ١٢٨.

[٧٢] المرجع السابق ، ص ٩٠ .

[٧٣] المرجع نفسه ، ص ٩٠ و انظر : كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٠.

[٧٤] نظرية البنائية ، ص ٣٧٥.

[٧٥] النظرية الأدبية الحديثة ، ص ٢٦.

الشعرية البنائية « احتضن اللغة الأدبية بصفتها انحرافًا ، حتى إنه أصبح واحدًا من أكثر الموضوعات المطروقة شيوعًا في النقد البنائي » (٧٦) .

ويبدو أن النحو التوليدي التحويلي في عقد الستينات قد تأثر البنيوية في بعض الاتجاهات ، فكانت له بعض الإسهامات في حل مشكلة اللغة الأدبية. ولعل أوضح شيء في تلك الإسهامات تأكيده مفهوم الانحراف الذي تختص به اللغة الأدبية (٧٧) ، بل إن أحد المهتمين بدرس الانحراف ربط ازدهار أسلوبية الانحراف في السنوات الأخيرة ببعض التطورات التي حدثت في النحو التحويلي التوليدي (٧٨) . وهذا صحيح على اعتبار أن هذا النحو ناقش قضيتين لهما كبير مساس بالانحراف ، وهما : درجة الصحة النحوية ، و البنية السطحية و البنية العميقة .

أما فيما يتعلق بالقضية الأولى فقد انطلق تشومسكي صاحب النظرية من مبدأ مفاده أنه ينبغي للجملة أن توافق القواعد النحوية وأن تقبلها أذن المتكلم والسامع ، بيد أن المشكلة تكمن في أنه ربما وافقت الجملة قواعد النحو ، ولكنها على الرغم من ذلك تبدو غير مفهومة بسبب من تعقيدها المعنوي الناتج في أغلب الأحيان عن اختلال العلاقات . وهنا يلوح المثال الشهير الذي ابتدعه تشومسكي :

Colorless green ideas sleep Furiously (٧٩)

وتعني الجملة في ترجمتها العربية أن أفكاراً خضراء عديمة اللون تنام بعنف (*) . وهي كما تبدو مستقيمة نحوًا ونظمًا ، غير أنها من طرف آخر تحفز على التساؤل : فكيف تسنى لهذه الأفكار أن تغدو خضراء ؟ ثم توصف بعد ذلك بأنـــها عديمة اللون ؟ و كيف أمكن أن يسند إليها فعل النوم ؟ وكيف يغدو هذا النوم بعد ذلك عنيفاً ؟

---

(٧٦) نظرية اللغة الأدبية ، ص ٣٢ ـــ ٣٣ .

(٧٧) انظر : المرجع السابق ، ص ٣٨.

(٧٨) انظر : شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٧٤.

(٧٩) المرجع السابق ، ص ٧٨ و انظر : كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٠٣ ـــ ١٠٤ ، ١٧٨.

(*) تـــرجمها شكري عياد على هذا النحو : « إن أفكارًا خضراء تنام بعنف » و هي ترجمة ناقصة . انظر : اللغة والإبداع ، ص ٥٠.

وطبعًا فقد دارت نقاشات واسعة حول مثل هذه الجملة ، وانتهى الأمر إلى حديث عن درجات للصحة النحوية ، فمثل هذه الجملة التي تخرج على القواعد الدلالية ترد أحيانًا في الشعر الحديث . وهي قد تُتأول وتستوحى وتفهم ، ولكنها مع ذلك ستظل لفترة من الزمن في منظار النحو التوليدي التحويلي خارجة على قواعد النحو والدلالة. ولعل هذا أن يكون كافيًا لإحياء أسلوبية الانحراف ، ولأن يتجدد النظر إليها . غير أن تشومسكي « قبِل بعد ذلك وجود درجات مختلفة من الشذوذ ، وماز بين ثلاثة أنواع للانحــراف :

١ ـــ عندما تنتهك مرتبة معجمية .

٢ ـــ عندما توجد مشكلة مع ملمح متفرع عن مرتبة صارمة .

٣ ـــ عندما تؤثر اللغة المنحرفة على قواعد التحديد الاختيارية » [٨٠] .

ومن طرف آخر فقد استفادت أسلوبية الانحراف من تلك « المفارقة بين البنية السطحية والبنية العميقة خاصة في الحالات التي توصف فيها البنية السطحية بأنها غير نحوية » [٨١] . وسيرد عن ذلك شيء من التفصيل في الفصل الثاني حين نتحدث عن المعيــار .

وممن أفاد من منطلقات النحو التوليدي التحويلي ، فى القول بالانحراف ناقد لغوي يدعى ج . ب . ثورن ، إذ كتب مقالة عنوانها " النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي " [*] بيّن فيها الفرق بين ثلاثة أنواع من الجمل : جملة مفهومة وسليمة نحويًا مثل « الأطفال نائمون » ، وجملة غير سليمة وبلا معنى مثل « نائمون أطفال » ، وجملة تقع بينهما مثل « المنازل نائمة » ؛ فهذه الجملة لا توصف بأنها مخالفة للنحو

---

[٨٠] إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٤٠ وقارن بـــ صلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ، مجله عالم الفكر مج ٢٢ ع ٣ ، ٤ سنة ١٩٩٤، ص ٧٩.

[٨١] راضي ، عبد الحكيم : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٤٨٩.

[*] تـــرجمها شـــكري محمـــد عياد في كتابه : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ط ٢ أصدقاء الكتاب القاهرة ١٩٩٦ ، ص ١٦٨. و ترجمها أيضًا سعيد الغانمي في : اللغة والخطاب الأدبي ، ط ١ المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٣.

على نحو ما توصف به الجملة الثانية ، ولكنها في منظار اللغة جملة فجة تفتقد المناسبة في الإسناد ، ومع ذلك فإن من الممكن أن تفسر بيد أنه تفسير مجازيّ . ومن هنا فقد اقترح ناقد آخر يدعى كاتز ألا تقتصر مهمة اللغويّ على إقامة نحو يولد و يفسر الجمل السليمة التي من النوع الأول ، بل أيضًا تتسع لتشمل إقامة نحو مضادّ يولِّد ويشرح كل الجمل الفجة في هذه اللغة [٨٢] . وقد لاحظ ثورن أن الجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر أكثر بكثير مما في النثر ، و يمثل تمييز هذه الجمل المنحرفة عنصرًا جوهريًا في استجاباتنا للشعر [٨٣]. ومما لاحظه أيضًا أن تمييز هذه الجمل المنحرفة ، وإن لم يكن منه بد ، فإن هناك في بعض الأحيان حالات نستشعر فيها أن هذه الجمل غير منحرفة داخل سياق القصيدة . وقد استنتج هذه الفكرة من دراسة لإحدى قصائد دُنْ تبتدئ أول ما تبتدئ بخروج على ما يسميه النحويون قواعد الاختيار ، وهو خروج لا يبدو شاذًا في سياق القصيدة [٨٤] . وخلص ثـورن إلى « أن الانحراف عن القواعد الاختيارية كان دائمًا [المنبعَ] الأساسيّ للبراعة في الكتابة في اللغة الإنجليزية » [٨٥] .

ويبدو أن العقود الأخيرة من هذا القرن شهدت كثيرًا من الأسماء التي اعتمدت مفهوم الانزياح ، وكان في صلب فكرها النقديّ . وإذا كان من العسير حصرها والتوقف عندها جميعًا ، فليس عسيرًا التوقف عند بعض ما تسنى لنا من أسماء ، ولعل في هذا البعض غناء ، فإذا كان لنا أن نبدأ بالبارز من تلك الأسماء فليس غير ميكيل ريفاتير يستحق ذلك ، وهو الذي قال فيه صلاح فضل : إن مفهوم الانحراف لقي تطورًا جذريًّا على يديه ، إذ إنه استخلص منه مقولة " التضاد البنيوي "[٨٦] .

---

[٨٢] انظر : النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي ، ضمن كتاب : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ص ١٥٦

[٨٣] انظر : المصدر السابق ، ص ١٦٤

[٨٤] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٦٤ــ ١٦٥.

[٨٥] المصدر نفسه ، ص ١٦٨.

[٨٦] انظر : علم الأسلوب ، ص ١٦٠.

والانزياح عند ريفاتير يكون خرقًا للقواعد حينًا ، ولجوءًا إلى ما ندر من الصيغ حينًا آخـــر [٨٧] .

ويذكر المسدي أن ريفاتير حاول تدارك ما وُجِّه إلى مفهوم الانزياح من مطاعن تمثلت في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير الذي عنه ينزاح الأسلوب ، فكان أن اقترح مفهوم السياق الأسلوبي ، وبذا يكون مفهوم النمط العادي مرتبطًا بهيكل النص المدروس ، وهكذا تبدو بنيـــة النص من حيث العبـــارات والصيغ في مستويين اثنين : « أحدهما يمثل النسيـــج الطبيعيّ ، وثانيهما يزدوج معـــه ، ويمثل مقدار الخروج عن حـــدّه » [٨٨] . ولكن تنبغي الإشارة إلى أن نسبة هذه الإضافة إلى ريفاتير فيها نظر ؛ إذ أنه قد مرَّ بنا عند الكلام على موكاروفسكي حديثه عن أمامية وعن خلفية ينعكس عليها الانحراف في النص الأدبي .

ويقال إن ريفاتير قد تحول عن الأسلوبية البنيوية إلى سيميائية الشعر [٨٩] ، غير أن هذا لا ينفي أن مفهوم الانحراف ظلَّ محورًا مهمًّا لديه ، فهو في كتابه " سيميوطيقا الشعر " يتحدث عن بؤرة رمزية " للقصيدة يسميها " مولِّداً "، ويربطها بكل ما هو خارج عن المألوف (أو خارج عن النحو حسب تعبيره) في لغة القصيدة . هذا الخروج عن المألوف يمكن أن يصل إلى حد إنكار الواقع جملة ، بحيث تصبح البؤرة أو المولِّد هي كلمة " لا شيء " [٩٠] .

وسنلتقي بعد ريفاتير بواحد من أهم من كتب في الانزياح إطلاقًا . وذلك هو جان كوهن الذي خص مفهوم الانزياح بكتاب صار من بعد من أشهر مراجع النظرية الشعرية في هذا القرن . وذاك الكتاب هو " بنية اللغة الشعرية " الذي ظفر بترجمتين إلى العربية تعاضد كل واحدة منهما الأخرى . ولن أحاول في هذا السياق تلخيص ما

---

[٨٧] انظر : المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب ، ص ١٠٣.

[٨٨] المرجع السابق ، ص ١٠٤.

[٨٩] انظر : التجديتي ، نزار : نظرية الانزيـــاح عند جان كوهن ، دراسات سيميائيـــة أدبية لسانية، ص ٤٤.

[٩٠] عياد ، شكري: دائرة الإبداع ، ص ١٤٧.

في هذا الكتاب فذلك أمر ليس يسيرًا ، وستغني عنه تلك الإحالات الكثيرة التي سيقوم بها هذا البحث ، ولكن ذلك كله لا يمنع من أن نعرض ، في إيجاز ، بعض عباراته التي تعكس وجهة نظره في أهمية الانزياح ؛ فقد اعتقد كوهن أن الانزياح هو « وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي » (٩١) ، ومن ثم فقد عمل « على تشخيص اللغة الشعرية باعتبارها انحرافًا عن الكلام » (٩٢) . فالشعر عنده انزياح عن معيارٍ هو قانون اللغة . وكل صورة فإنما تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها . بيد أن هذا الانزياح لا يكون شعريًّا إلا إذا كان محكومًا بقـــانون يجعله مختلفا من غير المعقول : « إن الأول خطأ [كذا] شأنه شأن الثاني ، غير أن خطأ الأول ممكن التصحيح من حيث إن الثاني يتعذر التصحيح معه. وليس هذا التصحيح إلا قبول التأويل بما هو صحيح . وهذا يغدو متعذرًا إما تعدى الانزياح درجة معينة . فالانزياح المفرط كلام غير مقبول مستعصٍ على التأويل مستحيل التواصل ، والانزياح لا يكون شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح ، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية » (٩٣) . وقد أشار كوهن إلى صعوبة المفهوم فقال : « إن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير لا نستطيع استعماله دون احتياط ، ولهذا كنا دائما نعمل بدءًا من أجل إقامة المعيار على قاعدة إيجابية ، فنطلب من اللغة التي يكتبها العلماء أن تكون مرجعا لنا » (٩٤) .

ولئن بدا للباحث أن كوهن هو حقًّا أعمق من درس الانزياح ونظّر له فإن مفهوم الانزياح لم يقف عنده . وهيهات لمفهومٍ هامٍّ أن يقف عند شخص بعينه لا يجاوزه ؛ فثمة كثير من النقاد واللغويين عرضوا للمفهوم ، ولكنهم فيما يبدو لم يخصصوا له كتابًا مثلما صنع كوهن ، أو لعل هذا ما تشير إليه المصادر التي توافرت

---

(٩١) بنية اللغة الشعرية ، ص ٤٢ .

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(٩٣) المصدر نفسه ، مقدمة المترجمين ، ص ٦ بتصرف يسير.

(٩٤) المصدر نفسه ، ص ١٨٧ .

بين يدي ، ومهما يكن من شيء فلعل استعراضًا سريعًا لبعض تلك الأسماء أن يكون مفيدًا لتبيان ما شغله هذا المفهوم لدى المعاصرين .

فقد نظر رولان بارت (١٩١٥ـ١٩٨٠) ـ وهو من هو ـ إلى النص على أنه « قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها ، لتصبح واقعا نقيضًا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم » [٩٥] . وقد مر بنا رأيه فى أن الانزياح يحصل « في كل مرة لا أحترم فيها ما هو كل ... وفي كل مرة أفقد فيها الكلام الاجتماعي واللهجة الاجتماعية » [٩٦] . وإذا كان من شأن الجديد أن يتولد عما يتولد عنه الانزياح فإن هذا الجديد ـ كما يقول بارت ـ « ليس [دُرْجة] ، بل هو قيمة لكل نقد » [٩٧] . وهو يستشهد على ذلك بقول نيتشه الذي يقول : « إن تقويمنا للعالم لم يعد متوقفا على التعارض بين النبيل والحقير ، بل على التعارض بين القديم والجديد »[٩٨]. وهكذا تراه ينتقل إلى اللغة ليقول : إن « كل لغة قديمة هي لغة مشبوهة . وكل لغة فإنما تصبح قديمة حالما تتكرر . والحال أن اللغة السلطوية هي ، قانونيًّا ، لغة تكرار ، وكل المؤسسات الرسمية للغة إنما هي آلات اجترارية تعبر كلها ، وعلى الدوام ، عن البنية نفسها وعن المعنى ذاته . وأحيانًا عن الكلمات ذاتها » [٩٩] . ويقتبس مقابلاً لهذا قول فرويد « إن الجدّة تشكل لدى البالغ شرطًا للمتعة ، فالجديد هو المتعة » [١٠٠] ، ولكنه يجد المتعة أيضًا في أمر آخر لعل صلته بالجدة و الانزياح قوية ؛ فهو يرى أن ثمة تعارضًا « يقوم على الدوام وحيثما كان ، بين الاستثناء والقاعدة . والقاعدة هي الاسراف ، أما الاستثناء فهو المتعة »[١٠٠] ، فاذا كان الانزياح استثناءً عن القاعدة فإن الانزياح هو من ثم المتعة . ثم هو يرى المتعة في هجر البديهي ؛ « فنحن نصاب

---

[٩٥] فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٢٣١.

[٩٦] لذة النص ، تر : البقاعي والرفرافي ، مجلة العرب والفكر العالمي ع ١٠ ربيع ١٩٩٠، ص ١٣.

[٩٧] لذة النص ، ص ٢٤.

[٩٨] لذة النص ، ص ٢٤ ـ ٢٥.

[٩٩] لذة النص ، ص ٢٥ بتصرف يسير.

[١٠٠] لذة النص ، ص ٢٥.

بالغثيان حالما يصبح ارتباط كلمتين هامتين أمرا بديهيًا ، وما إن يصبح شيء ما بديهيا حتى أهجره : تلك هي المتعة » [١٠١] . وهكذا فأنت ترى في أقوال بارت اعتقادًا راسخًا بالانزيـــاح وبكل ما يؤدي إليه .

وربما كان في الكلام السابق ما يقود إلى الكلام على مؤلفي " البلاغة العامة " هؤلاء الذين « حاولوا الغوص في أعماق مفهوم الانزياح من الوجهة اللسانية قبل كل شيء ، فاهتدوا إلى جملة من التقديرات الطريفة ، أبرزها اعتبارهم أن الانزياح ضرب من الاصطلاح يقوم بين الباث والمستقبل ، ولكنه اصطلاح لا يطرد ، وبذلك يتميز من اصطلاح المواضعات اللغوية الأولى ، فهو إذن تواضع جديد لا يفضي إلى عقد بين المتخاطبين » [١٠٢] .

وقد نظر تزفيتان تودوروف إلى الأسلوب معتمدًا على مبدأ الانزياح ، فكان أن عرفه بأنه « لحن [مسوّغ] ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى » [١٠٣] . وإذًا فثمة تعارض بين الأسلوب وبين الالتزام بالنحو فإن يكن الاستعمال يكرس اللغة في ثلاثة أضرب من الممارسات : المستوى النحوى ، والمستوى اللانحوي (Agrammatical) والمستوى المرفوض ، فإن المستوى الثاني منها يمثل أريحيّة اللغة في ما يسع الإنسان أن يتصرف فيه [١٠٣] .

وممن أخذ بفكرة الانزياح لغويّ ألماني حديث هو مانفرد بيرفيش ، إذ إنه رأى « أن التأثيرات الشعرية تنبثق من خلال الانحرافات المتعمدة عن القواعد النحوية ... أو من ثنايا الخلل التركيبي [أو] الاستعارات المنحرفة دلاليًا .. » [١٠٤] ، ولكنه ينفي أن يكون « كل انحراف نحويٍّ مولدًا للتأثير الشعريّ » [١٠٥] .

---

[١٠١] لذة النص ، ص ٢٦.

[١٠٢] المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب ، ص ١٠٤ ــ ١٠٥.

[١٠٣] المرجع السابق ، ص ١٠٢ ــ ١٠٣.

[١٠٤] راضي ، عبد الحكيم : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٤٩٧.

[١٠٥] المرجع السابق ، ص ٤٩٨.

ويذهب ريموند شابمان مذهبًا قريبًا من هذا ، فالأدب في بعض ملامحه ، يقدّم للدراسة اللغوية قدرًا من المادة المغايرة لاهتمام دارس اللغة التقليدي ، إذ تمثل تلك الملامح ظواهر خاصةً لا توجد في ميادين التعبير الأخرى . ولكن الأدب يشتمل أيضًا على قدر كبير من اللغة العادية . ومن ثم فقد حذّر شابمان من المبالغة في استخدام الانحراف من أجل قدرة المتلقين على فهم الأدب [١٠٦] .

ونقف أخيرًا عند ناقد روسي يدعى يوري لوتمان ، فقد حدّد في كتاب له عنوانه بنية النص الفني « عددًا من الخصائص الأساسية للنص الفنّيّ ، وعددًا من تشكل بنيته ، ثم قال : إن الشعر يخرق مبدأ مراعاة القواعد التي تمنع ضم عناصر معينة في نص أدبي » [١٠٨] ، ويرى لوتمان أن هذه الحقيقة ليست مقصورة على شعر القرن العشرين ، ويشير في هذا الصدد إلى أن لومونوسوف كان وصف الشعر بأنــه « يربط بين أفكار متنافرة معتبرًا هذه الخصيصة فيه وسيلة بلاغية أساسية » [١٠٨] .

وبعد فقد عدّد برند شبلنر أسماء كثير من الباحثين نقادًا ولغويين ممن نظروا إلى الأسلوب على أنه انحراف عن قاعدة ما . فبعض من أولئك الباحثين قد مرّ حديث عنه من مثل سبيتزر وموكاروفسكي وثورن وكوهن وبيرفيش . وبعض منهم لم يمرّ عنه حديث من مثل برونيو الذي عرّف البحث الأسلوبي بأنه «علم الانحرافات » [١٠٩] وانكفست الذي عرّف الأسلوب بأنه « شكل منحرف عن المعيار » [١٠٩] ، ومنهم أيضًا ليــفن ، و جويراود ، و ليش ، و سايسي ، و ويلك ، و وارين ، و بلــوخ ، و سابــورتا ، و فرانجس ، و هاسكل ، و ويمسات ، و أوسجود ، و كارستنسن ، و فولر ، و كلوبفر و أومن ، و باوم جارتنر ، و ريفزين ، و ابراهام ، و بزل ، و أوهمان [١١٠] ، وغيرهم كثيــر .

---

[١٠٦] انظر : المرجع نفسه ، ص ٤٨٦.

[١٠٨] أبو ديب ، كمال : في الشعرية ، ص ١٢٣.

[١٠٩] شبلنر : علم اللغة و الدراسات الأدبية ، ص ٦٠.

[١١٠] المرجع السابق ، ص ٧١ ، ٧٩.

وهكذا فلعل من الممكن بعد مثل هذه الاستفاضة القولَ بأن مفهوم الانزياح متأصـــّل في تاريخ الفكر النقديّ عند الغربيين حاضراً وماضيًا . وهو إذن ليس بالبدعة المستحدثة أو ليس دُرْجَة يشتد عنها الحديث آنا ثم لا تلبث أن تزول ، وعلى الرغم من أن كونه بدعةً مستحدثةً ليس مما يعيبه في شيء ، لكنّ من الأكيد أن التنبيه على أنه ضارب في أعماق الفكر النقديّ هو مما يقوّي المفهوم ويبوئه في الأذهان مكانًا هو به خليـــق .

الفصل الثاني

الانزياح من الداخل

- أنواع الانزياح
- معيار الانزياح
- وظيفة الانزياح

أنـواع الانزياح

لعل مما يؤكد أهمية الانزيـاح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص . وإنما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوعة متعددة . فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجملا ، فإن الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير الكثير من هذه الكلمات وهذه الجمل. و ربّما صحّ من أجل ذلك أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح . فأمّا النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية مما سماه كوهن " الانزياح الاستبداليّ " [1] . وأمّا النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه ؛ سياقاً قد يطول أو قد يقصر ، وهذا ما سمّي " الانزياح التركيبي " .

الانزياح الاستبدالي :

و تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح . ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرًا ، تلك التي تقوم على كلمة واحدة ، « تستعمل بمعنى مشابه لمعناها

---

[1] بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٠٥.

الأصلي ومختلف عنه » [٢] ، وهي ما نجد لها تمثيلا في بيت فاليري الذي أورده جـــان كوهن :

هــذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم [٣]

إذ إن " السطح " في سياق القصيدة يعني البحر . أمّا " الحمائم " فتعني السفن . ولو أن البيت كتب بالبحر والسفن لما كانت فيه أية شاعرية ؛ فالواقعة الشعرية إنما بدأت منذ أن دعي البحر سطحًا ، ودعيت البواخر حمائم . ويمثّل هذا عند كوهن « خرقًا لقانون اللغة ؛ أي انزياحًا لغويًّا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة "صورة بلاغية " ، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقيّ » [٣] . ولئن لم يصرح كوهن ههنا بالاستعارة تصريحًا واضحًا فإنه في موضع آخر يعزو لها كل فضل للشعر ، وتراه يقول : إن « المنبع الأساسيّ لكل شعر هو مجاز المجازات ؛ هو الاستعارة » [٤] . أما الاستعارة هذه فهي عنده « غاية الصورة » [٥] .

غير أن كوهن لم يكن بدعًا في اعتداده بالاستعارة ذلك أن النقد الغربي الاوروبيّ ، منذ أرسطو وحتى آخر النقاد في يومنا هذا ، ينظر إلى الاستعارة نظرة خاصة ، فقد ذهـــب أرسطو إلى القول بأن « أعظم الأسالـــيب حقا هو أسلوب الاستعارة ، ... [و] هو وحده الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره ، وهو آية الموهبة » [٦] . ولعل في هذا ما يكفي للدلالة على أهميتها. أما تعريفه لها بأنها « نقل

---

(٢) **T.Todorov , O. Ducrot : Encyclopedic Dictionary of the sciences of language , Johns Hopkins University Press , Baltimore and London , 1983 , p . 278 .**

(٣) بنية اللغة الشعرية ، ص ٤٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٧٠.

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٠٥.

(٦) كتاب صنعة الشعر ، تر : شكري محمد عياد ، ص ١٢٨ و قارن بـــ ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، ص ٣٧.

اسم شيء إلى شيء آخر » [٧] فإنه إذا حاكمناه بما انتهت إليه البلاغة العربية يكون معادلا للمجاز اللغويّ الذي يشمل الاستعارة والمجاز المرسل .

وربما كان في هذه الإشارة إلى أرسطو ما يغني في هذا المقام ، ولكننا من طرف آخر سنتجاوز من تلاه من مفكرين ونقاد ممن عرضوا لأمر الاستعارة ، لأن نظرتهم إلى الاستعارة شابها غيرُ قليل من الجمود . وهكذا فسننتقل إلى العصر الحديث لنقف عند ناقد يعد أبرز من اهتم بالاستعارة درسا وتمحيصا ذاك هو ريتشاردز (١٨٩٣ـ١٩٧٩) الذي أفرد لها حيزًا خاصًّا من كتابه فلسفة البلاغـــة . وكان مما ذكّر به في هذا الكتاب أنّ الاستعـــارة قد نظر إليها في تاريخ البلاغة على أنها لعبٌ بالألفاظ .. واعتُبرت جمالاً وزخرفًا أو قوة إضافية للغة لا على أنها الشكل المكوّن والأساس لها [٨] . ومن ثم فإن ريتشاردز سينتصف للاستعارة مما حـــاق بها من حيف ، فيعتبرها « المبدأ الحاضر في اللغة أبدًا ؛ فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أيّ حديث اعتياديّ سلس دون اللجوء إلى الاستعارة » [٩] .

غير أن اعتبار الاستعارة هي المبدأ الحاضر في اللغة أبدًا لم يكن في الحق من منجزات ريتشاردز ابتداءً ، وهو لم يدّع هذا على كل حال ؛ إذ إنه يذكر رأيًا لشيلي (١٧٩٢ـ١٨٢٢) مفاده أن « اللغة في الجوهر استعارية » [١٠] .

---

[٧] صنعة الشعر ، ص١١٦ و قارن بـــ ويمزات و بروكس : النقد الأدبي ١/ ١٠٥.

[٨] انظر : فلسفة البلاغة ، ص ٣٨. وفي المعنى نفسه يقول كوهن : « إن البلاغيين كانوا يحرّمون الاستعارة البعيدة و قد كانوا في عملهم ذاك منسجمين مع الحالة الجمالية السائدة في عصرهم » بنية اللغة الشعرية ، ص ١٢٥.

[٩] فلسفة البلاغة ، ص ٣٩.

[١٠] المرجع السابق، ص ٣٨. ولا بأس ههنا من أن نستطرد قليلا فنذكر أن مثل هذا الرأي نجده عند الفيلسوف الإيطالي جان باتيستا فيكو (ت١٧٤٤) ، فعنده أن « اللغة الأولى هي لغة استعارية » تودوروف ، تزفيتان : مفهوم الأدب ، ص ٦٦ و قارن بويمزات وبروكس : النقد الأدبي ١/١١٤ و ١٩٢ وانظر كلام فيكو مفصلا في بحث له عنوانه " منطق اللغة " تر : سلامة محمد ، مجلة ألف ع ١ سنة ١٩٨١، ص ٣٥ ـــ ٤١. وإلى مثل ذلك ذهب جان جاك روسو (١٧١٢ـــ ١٧٧٨) ==

ولكن أفلا ينطوي هذا الرأي على مطعن في فكرة الانزياح ..؟.. فإذا كانت اللغة هي في الجوهر استعارية .. فأيُّ فضل وأية ميزة للانزياح إذًا في نظامٍ مادّتُه الأساسية هي من تشكيل الاستعارة ..؟.. ربما لاح مثل هذا الاعتراض إلى الذهن وهو يقلّب القول بأن أصل اللغة إنما هو الاستعارة . وطبعاً فإن من السهل أن يُردّ على هذا

الذي يقول : « أشعر أنه من حق القارئ أن يستوقفني ويسألني : كيف يمكن التجوز في عبارة قبل أن يكون لها معنى حقيقيّ ؟ فالمجاز ليس إلا نقلا للمعنى الذي يقوم عليه المجاز ، وهو ما أسلّم به ، إلا أنه ينبغي لفهم ما أريد أن يُستَبدل باللفظ المنقول الفكرة التي يحضرها الانفعال ؛ لأننا إذا كنا نقل الألفاظ فإنما ننقل أيضا الأفكار وإلا لما دل المجاز على معنى » عن : لطفي عبد البديع : دراما المجاز ، فصول مج ٦ع ٢ ص ١٠٥. وقد كتب هيردر (١٧٤٤ ـــ ١٨٠٣) مقالة حول نشوء اللغة سنة ١٧٧٢ « رفض فيها نظرية الوحي الإلهي والاتفاق المقصود ، أي النظرية العقلانية ، والنظرية الحسية عن الصرخات الوحشية ، ورأى أن الاستعارة تتصدر ميلاد الكلام والأفكار » عن : ويمزات وبروكس : النقد الأدبي ٣ / ٥٤٣ ورأى الأخوان شليغل « أن الشعر وبخاصة الاستعارة هي الأم الأبدية للكلام » . عن : ويمزات وبروكس : النقد الأدبي ٣ / ٥٤٤ وإلى قريب من ذلك ذهب نيتشه (١٨٤٤ـــ١٩٠٠) حين أكد أن « الكلام كله مجاز ... وأن اللغة صنعت كلها من المجازات ... ولهذا فإن المجاز ، في رأيه ، يرتقي إلى رتبة من رتب السمات الإنسانية المميزة : فثمة غريزة أساسية تدفع إلى تشكيل المجازات ، ولا نستطيع أن نتغاضى عنها لحظة واحدة ، لأننا إن فعلنا ذلك فسنتغاضى عن الإنسان نفسه » عن : تودوروف : مفهوم الأدب ، ص٦٧ـــ ٦٨. و ممن يعدّ في هذا الاتجاه هايدغر (١٨٨٩ ـــ ١٩٧٦) الذي أرجع أصل اللغة إلى الشعر فرأى أن الشعر هو الذي بدأ في تحويل اللغة إلى ممكن ، واللغة البدائيّة هي الشعر من حيث هو تأسيس للوجود والشاعر يخلق اللغة . وهو نتيجة لذلك يفاجئنا بعلامات جديدة . انظر : مصطفى كيلاني : وجود النص الأدبي / نص الوجود ، مجلة الفكر العربي المعاصر ع ٥٤ـــ٥٥ أوت ١٩٨٨، ص٢٤. ويعد ابن جني من السابقين في تراثنا إلى هذه الفكرة. انظر الخصائص ٢ / ٤٤٧ ـــ ٤٥٠ كما يعد لطفي عبد البديع على رأسِ الباحثين العرب المحدثين أخذًا بهذه النظرية ، فعنده « أن اللغة في أصل الوضع لا تنفصل عن اعتقاد الإنسان في الأشياء ، وهو اعتقاد أسطوريّ ، الـــغلبةُ فيه للمجاز لا للحقيقة ، و من ثم كان المجاز أسبق من الحقيقة » . التركيب اللغوي للأدب ، ص ٢٥ .

المطعن بأن يقال : إن هذا رأيٌ لم يقم عليه إجماع ولم تثبت صحته تمامًا . ولكننا لن نستسهل هذا الرد . ويبدو أن مثل هذا المطعن قد مرَّ بخلد تودوروف وهو يقلّب مثل هذه الآراء ، فما كان منه إلا أن خرج بنتيجة قال فيها : « فإذا كانت اللغة ، زمانيًّا ، مجازًا كلها ، فآنيا يشكل المجاز جزءًا من أجزائها فحسب » [١١] . والحق أن هذا كلام مقنع لمن شاء الاقتناع ؛ لأنه يعبر عن الواقع فعلاً . وغنيّ عن البيان أن هذا المجاز الذي يشكل جزءًا من أجزاء اللغة ليس في مستوى واحد ؛ إذ إن منه ما يرد في الكلام ويتكرر ويشيع كثيرًا حتى يغدو من أعراف اللغة ومناهجها في الأداء . ومنه ما لا يرد إلا في الكلام الفنّي . وهذا هو مجال اهتمام هذا البحث الآن .

على أننا لم نفرغ من الحديث عن ريتشاردز ، فقد لاحظ ، إضافة إلى ما سبق ، أنّ النظرة التقليدية تحصر الاستعارة في أنماط قليلة ، وتجعل الاستعارة مسألة لفظية؛ مسألة تحويل أو استبدال للكلمات ، في حين أنها في الأساس استعارات وعلاقات بين الأفكار ، فقد آمن الناقد الكبير بأن « الفكر استعاريّ ... يعمل بواسطة المقارنة ، ومنها تنبثق الاستعارات في اللغة » [١٢] .

وتنبغي الإشارة هنا إلى أن ريتشاردز هو فيما يبدو أول [*] من أشار إلى أن الأمر في الاستعارة لا يراد به الإبدال بقدر ما يراد به عملية التفاعل ؛ ذلك بأن المعنى الأساسيّ في الاستعارة لا يختفي وإلا فلن تكون هناك استعارة ؛ ولكنه يتراجع إلى خط خلفيّ وراء المعنى الاستعاريّ . وهكذا تقوم بين المعنيين علاقة تفاعل وتماه . ومن خلال هذه العلاقة وهذا التفاعل يبرز المعنى الاستعاري [١٣] .

---

[١١] مفهوم الأدب ، ص ٦٩.

[١٢] فلسفة البلاغة ، ص ٤٠ وقارن بـــ ويمزات وبروكس: النقد الأدبي ٤ / ١٢٩.

[*] أشار إلى هذه الأولية تزفيتان تودوروف في : مفهوم الأدب ، ص ٦٩ـــ٧٠.

[١٣] فلسفة البلاغة ، ص٤٢ ، وقارن بـــ تودوروف : مفهوم الأدب ٦٩ـــ٧٠ و بـــ صلاح فضل : بلاغة الخطاب ٢٦٦.

ويشير ريتشاردز إلى أن ثمة من الاستعارات استعارات قد غدت ميتة من مثل قولنا " أرجل المائدة " (١٤) . وهي تغدو ميتة إما لأنها تشيع على الألسنة والأقلام على نحو سريع ، وإما لأن وجه الشبه بين الطرفين يكون في الغالب قريبًا ظاهرًا بحيث لا يُنتَبه إلى أن في القول استعارة ، وإما للأمرين جميعًا . وهكذا يخلص ريتشاردز إلى التذكير بأنّ الاستعارة لا تنتج من المقارنة بين شيئين لمجرد التشابه بينهما فحسب ، وإنما ينبغي أن يكون بينهما تباين واختلاف ، بل أن هذا التباين والاختلاف هو في الغالب ما يمنح الاستعارة تأثيرها المتميز (١٥) . أما ذاك التوتر الذي ينتج من اقتران طرفين بعيدين فقد شبهه ريتشاردز بالتوتر الناتج من قوس ذي طرفين متباعدين ؛ إذ إن هذا التباعد هو السبب في قوة السهم المنطلق وسرعته (١٦) . وغير بعيد عنا ما قاله السرياليون في شأن تباعد الطرفين في الصورة . وقد رأى أولمان ، تأكيداً لهذا المذهب ، أن « من الخصائص الأساسية للاستعارة أن يكون [الطرفان] فيها بعيدين عن بعضيهما بعضًا إلى درجة ما ، وأن يكـــون تشابههما مصحوبًا بالاحســـاس بـــ [تخالفهما] ، وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير » (١٧) . إن هذا الكلام فضلا عن أنه يؤيد كلام ريتشاردز فإنه أيضًا ـــ وقبل ذلك ـــ مطابق للاتجاه السائد في الأدب والنقد في هذا العصر ، ولئن تركز الكلام في ريتشاردز قليلا فلأنه يُعَدّ نقطة متميزة في خارطة النقد الحديث .

---

(١٤) فلسفة البلاغة ، ص٤٧، ومن هذا القبيل تمييز هـــ . كونراد بين نوعين من الاستعارة : لغوية، وجمالية. فالأولى من مثل (رجل المائدة) تبرز السمة الظاهرة في الشيء على حين أن الاستعارة الجمالية تدرك بإضفـــاء انطباع جديد للشيء « لتجعله يستحم في مناخ جديد » انظر : ويلك و وارين : نظرية الأدب ، ص ٢٥٣.

(١٥) انظر: فلسفة البلاغة ، ص ٥٢.

(١٦) انظر: فلسفة البلاغة ، ص ٥١.

(١٧) اليافي ، نعيم : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص ١٠٨ نقلاً عن : أولمـــان : أسلوب الرواية الفرنسية ، ص ٢١٤.

وإذ هو رأى أن الاستعارة وسيلة عظمى يجمع الذهن المبدع بواسطتها في الشعر بين أشياء مختلفة ما كان لها أن تجتمع من ذي قبلُ [١٨] فإنه قد ربط ذلك بما يحدث في عقل المتلقي عندما يواجه تلك الاستعارة . « وأهم ما يحدث ، علاوة على الأصداء والارتجاعات المضطربة والإجهاد ، هو محاولة الربط بينهما ؛ لأن العقل عضور رابط ولا يعمل إلا بهذا الأسلوب . وهو يستطيع أن يربط أي شيئين بطرق مختلفة لا يحصيها عدّ » [١٩] . ولكن المتلقي إذ يستعمل عقله في الربط بين هذين الشيئين فإنه غالبًا ما يلجأ إلى التأويل . ومن شأن التأويل أن يسهم في تعدد القراءة . وهذا يعني تعدد النصوص في النص الواحد ، إذ يكون لكل قارئ حينئذ نصُّه الخاصُّ به والمختلف عما لدى غيره ، أو ربما المتناقض معه ، بل إن هذا القارئ قد تكون له نصوصه المتعددة التي تتجدد وتتغير كلما أعاد قراءة النص في فترات متباينة . وكل هذا يشير إلى مدى الثراء الذي يغنى به النص من وراء القراءات المتعددة . بيد أن هذا لا يعني أبداً أنْ ليس للنص الأدبي وجود مستقل ، فهذا ما لم نر أحدًا على نكرانه ، ولكنّ « التاريخ الذي يعيشه الأثر الأدبيّ إنما هو تاريخ تقبله ؛ أي تاريخ استمراره في تحريك السواكن ، وتاريخ قدرته على أن (يظل هو دائمًا ، وعلى أن يتجدد باطّراد ، من غير أن يطرأ عليه البلى) » [٢٠] .

ويلاحظ أن الاتجاه التأويلي Hermeneutics [*] في النقد قد تعزّز موقعه بين التيارات النقدية في هذا القرن ؛ لأن في مقدور التأويل أن يكشف عن جانب غير هيّن

---

[١٨] انظر: مبادئ النقد الأدبي ، تر : مصطفى بدوي ، ط ١ المؤسسة المصرية العامة للتأليف ١٩٦٣، ص ٣١٠.

[١٩] فلسفة البلاغة ، ص ٥١.

[٢٠] الواد ، حسين : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، ضمن كتابة : في مناهج الدراسة الأدبية ، ط سراس للنشر تونس ١٩٨٥، ص ٧٥ و ما بين قوسين من مصدر فرنسي.

[*] انظر في دراسته : محمد مفتاح : مجهول البيـــان ، ط ١ دار طوبقال ١٩٩٠ و : التلقي والتأويـــل (مقاربة نسقية) ، ط المركز الثقافي العربي ، بيروت ـــ الدار البيضاء ١٩٩٤ و انظر : محور مجلة ألف عن الهرمينو طيقا والتأويل ١٩٨٨ و محور مجلة العرب والفكر العالمي عن التناص والتأويل ، ==

من جوانب الغموض في أدب هذا القرن ؛ وهو القرن الذي تحررت فيه الطاقة الاستعارية في منظور الحداثة المتحرر من كل مقاربة أو اعتدال مما كانت البلاغة القديمة تدعو إلى الالتزام به . وهكذا أثّر الأدب الغرائبي في توجيه النقد بحيث استجاب هذا الأخير لمقتضياته ؛ فراح يستعمل التأويل . غير أن التأويل ليس بالأداة السحرية التي تصلح لكل شيء ، بل إنّ له حدودًا يقف دونها عاجزًا عن التوغل حين ينغلق النص على نفسه فلا يكون ثمة مدخل .. فإذا ما أبى هذا التأويل إلا الدخول وراح يحفر في هذا النص ثقوبًا يدخل من خلالها .. فهل تراه يكون مقنعًا ..؟.. أرى أنْ لا . وكان كوهن قد تحدث عن « درجة انزياح حرجة ... بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة » [٢١] . وألمح كوهن إلى أن هذا الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور ربما كان حاصلاً بسبب من تجاوز الشعر لهذه العتبة [٢٢] . فإذا كان هذا حقًّا فإن في بعض كلام كوهن نفسه ما يسهم في توكيد هذه الحالة من الانقطاع بين الجمهور والشعر حين ذهب إلى أن انبثاق الإيحاء في الشعر يعود إلى انتفاء أي عنصر مشترك بين المدلول الأول والمدلول الثاني ، وبهذا نفسر التجاء الشعر الحديث إلى الاستعارة البعيدة على نحو واسع [٢٣] . ولسنا ندري بعد ذلك كيف يمكن للقول بانتفاء أي عنصر مشترك بين المدلولين أن يلائم ما ركّز عليه كوهن دائما من أن كل انزياح فإنما يتضمن عمليتين : عرض الانزياح ؛ أي إنشاءه الذي يقوم به المبدع ، وتحصل به للمتلقي المفاجأة ، ونفي الانزياح ، وهو ما يقوم به المتلقي حين يردّه إلى أصله [٢٤] . فإذا انتفى كل عنصر مشترك بين المدلولين ..

== ع٣ صيف ١٩٨٨. ونصر حامد أبو زيد : الهرمينو طيقا ومعضلة تفسير النص ، فصول مج ١ ع١٩٨١/٣. ومصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٥. ونظرية التأويل ، ط ١ النادي الأدبي الثقافي جدة ٢٠٠٠.

[٢١] بنية اللغة الشعرية ، ص ١٧٩.

[٢٢] انظر : المصدر السابق ، ص ١٧٩.

[٢٣] انظر : المصدر نفسه ، ص ٢٠٥ــ٢٠٦.

[٢٤] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٦٣ ، ١٩٠ ، ١٩٤.

فكيف لهذا المتلقي أن ينفي الانزياح ..؟.. الحق أن من شأن تراكم الانزياحات المستحيلة في النص الواحد أن تؤكد حالة الطلاق تلك .

على أن هناك كلاما قاله ناقد يدعى س . هـــ . بورتون يبدو فيه وقد لامس ما ينبغي أن يكون عليه الأمر في الاستعارة ؛ إذ إنه رأى « أن الطريقة التي تستخدم بها الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية (*) ، ولا يستطيع أن يستخدمها استخداما فائقا إلا أعاظم الشعراء ، فإنها تدمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة : بواسطة ملاحظة الصلات بين الأشياء التي لا ترى العقول العادية أية أخوة بينها .. [إنها طريقة] تبدع بصدق الخيال فيها " سماء جديدة " و " أرضا جديدة " ، تمنحنا نظرة خاطفة إلى " النور البكر الذي لم يكن من قبل على بر أو بحر " [على أنها] ينبغي أن تبدو تلقائية غير متكلفة . لأنها إذا كانت بعيدة أكثر مما ينبغي عن الخبرة العامة فإنها ستكون صدمة لا أكثر أو تثير ذلك التعليق الذي يدينها " يا للمهارة !! " ، فإذا كانت أقرب إلى الخبرة العامة أكثر مما ينبغي فإنها ستكون مجرد " عبارة مسكوكة " .. إن وظيفة الاستعارة أن تقودنا مما عرفناه إلى ما لم نكن نعرف ، .. ينبغي أن تثير دهشة مفاجئة ومع ذلك تملك نغمة الصدق الخيالي التي لا يمكن أن نخطئها » (٢٥) .

وقد يبدو أن الحديث في الاستعارة استأثر بالاهتمام فغطّى ذلك على غيرها مما يمكن أن يلحق بها كالتشبيه مثلا ، بيد أن الحقيقة هي أن التشبيه ، وان اعتبر في البلاغة القديمة متضمنا في الاستعارة ، يظل أقل قيمة من الاستعارة ؛ ومن ثم فقد نظرت إليه البلاغة الجديدة على أنه « استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة ... وكان

(*) يناظر هذا قول س . داي . لويس : إن الاتجاهات تجيء وتذهب والأسلوب يتغير... ولكن الاستعارة باقية راسخة ؛ إنها قاعدة حيـــاة الشعر والمحك الرئيسي للشاعر ومناط تألقه ». طبيعة الصورة الشعرية ، تر : محمد حسن عبد الله ، ضمن كتاب : اللغة الفنية ، دار المعارف بمصر ١٩٨٥ ، ص ٤٦. وكذا قول هربرت ريد : « أظن أننا ينبغي أن نكون مستعدين دائما للحكم على الشاعر اعتمادًا على قوة استعاراته وأصالتها » . المرجع السابق ، ص ٤٦. و إلى قريب من ذلك ذهب نحويو لييج ، انظر : كابانس : النقد الأدبي و العلوم الإنسانية ، ص ١١٣.

(٢٥) التصوير و ألوان المجاز ، ضمن كتاب : اللغة الفنية ، تر : محمد حسن عبد الله ، ص ٨٨.

مالارميه يفخر بأنه قد حذف حرف التشبيه من أسلوبه كله » [٢٦] . أما تودوروف فإنه حين قسم الأشكال البلاغية إلى نوعين : واحد يتضمن الشذوذ ، وآخر يخلو منه جعل التشبيه ضمن النوع الثاني الذي يخلو من أي شذوذ [٢٧] . وبالجملة فقد أخذ التشبيه الصريح يتباعد عن لغة الشعر على ما تشير إليه الدراسات الإحصائية الحديثة [٢٨] .

ومن الممكن القول أخيرًا إن الاستعارة وهي تمثل خلاصة النوع الأول من الانزياح الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها ، أقول إن هذه الاستعارة قد تستتبع انزياحًا من نوع آخر يرتبط بتركيب جملة من الوحدات اللغوية ، ولئن لم تستتبع بالضرورة مثل هذا الانزياح فإنها لا بد أن تدخل في علاقة مع البقية من أجزاء النص .

الانزياح التركيبي

ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة . ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي : فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادًا وتركيبًا من كل ميزة أو قيمة جمالية فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيمًا جمالية . فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات ، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرًا غير ممكن . ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد .

---

[٢٦] فضل ، صلاح: بلاغة الخطاب ، ص ١٦١ــ١٦٢.

[٢٧] انظر : المرجع السابق ، ص ١٦٦.

[٢٨] انظر : المرجع نفسه ، ص ١٦٢.

ويبدو أن في هذا التقديم ما يستدعي إلى الذهن مشكلة كانت على الدوام محور خلاف واختلاف ؛ ونعني بها مشكلة اللفظ والمعنى . ويمكن القول ههنا بأن الشعريات الحديثة مالت في المقام الأول إلى رؤية الشعر بما هو تشكيل لغويّ وعلاقات جديدة .. فالشاعر ، على حد قول كوهن ، شاعر « بقوله لا بتفكيره وإحساسه ، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار ، وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي » [٢٩] . ومما يؤكد هذا أن الشعر ، كما هو معروف ، مستعصٍ على الترجمة [*] . بيد أن هذا الكلام لا ينبغي أن يؤخذ على حرفيته ؛ فيظن بأنّ من طبيعة الشعر أن يخلو من الفكر ؛ لأن مثل هذا الظن هو من قبيل المغالطة التي يدفعها تمثيل كوهن لفكرته السابقة بقصائد ثلاث : " البحيرة " للامرتين و " حزن أولامبيو " لهيجو و " الذكرى " لموسيه .. فهذه كلها تقول شيئًا واحدًا ، غير أن كل واحدة منها تقوله بطريقة جديدة في تراكيب كلامية خاصة تدوم في الذاكرة إلى الأبد ؛ إذ فيها يكمن الجمال [٣٠] . ولو أنّ الجمال كامن فيما تقوله .. إذن لأغنى بعضها عن بعض .. ولكنه شيء يعود إلى طريقةٍ في القول كما قال كوهن .

وعلى الرغم من كل ذلك فإن للمرء أن يتساءل .. أحقا هو أن ما تقوله هذه القصائد الثلاث هو شيء واحد مثلما يقول كوهن ؟ وللإجابة عن هذا يمكن القول : إن المراد بالشيء الواحد ههنا إنما هو الموضوع العام الذي تنضوي فيه هذه القصائد . وبغير ذلك لا يصح كلام كوهن ، لأن من شأن التركيب الجديد — إن أقررنا بأن لكل واحدة من القصائد تركيبها الجديد الخاص — أن يغيّر من طبيعة المعنى نفسه ، وأن ترافقه دلالات جديدة ما كان لها أن تكون لولا التركيب الجديد .

---

[٢٩] بنية اللغة الشعرية ، ص ٤٠ بتصرف يسير.

[*] انظر في هذه القضية : مكاوي ، عبد الغفار ، ترجمة الشعر ، مع نماذج من شعرنا العربي الحديث المترجم إلى الألمانية ، فصول مج ٨ع ٢ ص ١٧٩ و يقول كوهن : إن المترجم لا يخون إلا النصوص الأدبية . أمّا اللغة العلمية فتبقى قابلة للترجمة ، بل إنها لتبدو أحيانًا قابلة للترجمة بشكل جيد ، وذلك يدل على أن الفكر كلما تجرد قل التصاقه باللغة ». بنية اللغة الشعرية ، ص ٣٣.

[٣٠] انظر : بنية اللغة الشعرية ، ص ٤١.

ومهما يكن من أمر فإن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تتمثل أكثر شيء في التقديم والتأخير . ومن المعروف أن في كل لغة بنياتٍ نحويةً عامة ومطردة ، وعليها يسير الكلام : فالفاعل في العربية مثلا يكون تاليا لفعله ، وسابقاً مفعوله غالبا ، إن كان الفعل متعديًّا . على حين هو في الإنكليزية متصدر للجملة ؛ أي أنه مبتدأ يتلوه فعل فمفعول .. وهكذا .

ولكنّ ثمة اختلافًا بين مثل لغتنا التي تعتمد الإعراب الذي يسهم إلى حد بعيد في تبيّن الدلالات فيها وبين الإنكليزية وما شابهها من لغات لا إعراب فيها ، ومن ثمة يكون الفيصل في تبين الدلالات فيها مواقع الكلام . وغنيّ عن البيان أن مرونة التركيب في تلك التي من النوع الأول أكبر من تلك التي في النوع الثاني ؛ ذلك بأن من شأن الإعراب أن يسهم في تبيّن الدلالة وإن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديماً أو تأخيراً بعضَ الاختلاف . وهذا يعني فيما يعني أن من أمام المبدع في العربية وأشباهها متسعا لكثير من ألوان التصرف دون أن يخشى لبسًا أو إخلالاً بالدلالة ، بل إن هذا الغنى في التراكيب لهو ميزة تجعل المبدع أكثر وفاء لأداء ما تودّ النفس أداءه .

وواضح أن التقديم والتأخير وثيق الصلة بقواعد النحو حتى إن كوهن سمّى الانزياح الناتج من التقديم والتأخير بـــ " الانزياح النحوي " [٣١] . ويبدو أنه لا بد من وقفة متأنية عند الذي جاء به كوهن ، إذ إنه عقد فصلاً خاصًّا من كتابه عن " ترتيب الكلمات " . وقد رأى مع جاكوبسون أن النقاد وعلماء اللغة قلما تعرفوا « على المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبية للغة ... أما الكتاب المبدعون فعلى العكس من ذلك [إذ] تمكنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمة » [٣٢] .

ويلاحظ كوهن أن الشعر الفرنسي أبدى بعامة احترامًا لقواعد النحو ، فانحرافاته تبقى خجولة دائمًا . وذلك على الأقل حتى مالارميه الذي يظهر أنه كان

---

[٣١] انظر : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٧٩ .

[٣٢] المصدر السابق ، ص ١٧٥ .

يبحث في الانزيـــاح النحوي عن دعامة أساسية لكتابته الشعرية . وهو القائل : « أنا مركّب » [٣٣] .

سمّى كوهن الانزياح الذي يقوم على التقديم والتأخير بـــ " القلب " ، ودرس هذا النوع من خلال " النعت " ، وماز في هذا الصدد أربع حالات لموقع النعت في اللغة الفرنسية :

١ـــ الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف (صفات العلاقة واللون ... إلخ) إذ يقال : الانتخابات البلدية ، ولا يقال : البلدية الانتخابات . ويقال : الكلب الأسود ، ولا يقال : الأسود الكلب .

٢ـــ الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف ، وهي قليلة . ويمكن بسهولة تقديم أمثلة محددة عنها مثل : جميل ، كبير ، شيخ ، طويل ... إلخ .. يقال : un bean tableau و لا يقال : un tableau bean .

٣ـــ الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف وبعده ، مع الاحتفاظ بنفس القيمة مثل : un accident terrble , un terrible accident

٤ـــ الصفات المستعملة قبل الموصوف وبعده بقيمتين : un enfant sale , un sale gosse [٣٤] .

ولكن كوهن لا يلبث أن يقرر أنّ الأشياء إذا أخذت في عموميتها « فإن الفرنسية تنزِع إلى استعمال الصفة بعد الموصوف » [٣٥] . وهذا النزوع إلى استعمال الصفة بعد الموصوف يتمثل أكثر شيء في النثر العلميّ . ومن عادة كوهن ، على ما سنرى ، أن يتخذ من النثر العلميّ معيارا يقيس عليه انزياح اللغة الشعرية . وهكذا فقد قام في هذا السياق بعملٍ إحصائيّ قارن فيه بين النثر العلمي لثلاثة من العلماء وبين ثلاث مجموعات تضم كل واحدة منها ثلاثة شعراء وتنتمي كل واحدة منها إلى فترة زمنية مختلفة . وكان أن ظهر له أن النعوت التي تأتي قبل موصوفها في النثر العلمي

---

[٣٣] المصدر نفسه ، ص ١٧٦.

[٣٤] المصدر نفسه ، ص ١٨٠.

[٣٥] المصدر نفسه ، ص ١٨٢.

لا تتجـــاوز ٢% على حين تفاوتت نسبة النعوت المقلوبة بين مجموعات الشعراء الثلاث ؛ فهي عند الكلاسيين تصل إلى ٥٤% ، وعند الرومانسيين ٣٣% ، وعند المحدثين ٣٤% ، وهي في مجموعها تشير إلى امتياز للشعر من النثر [٣٦] .

وعلى الرغم من ذلك فليس كل نعت مقلوب يعد انزياحا ؛ لأن كوهن قد ماز في هذا الصدد بين نوعين من النعوت : نعوت تقويمية تعبر عن الكمية والنوعية ونعوت اخرى غير تقويمية وهي كلمات لا تقلب في النثر أبداً خلا الشعر ، وهكذا صنع كوهن ، كرة أخرى ، جدولاً إحصائيًّا ظهر له من خلاله أن الصفات غير التقويمية في النثر العلميّ ٠٠% وأنها في شعر الكلاسيين الثلاثة ١١% وفي شعر الرومانسيين ٥٢% وفي شعر المحدثين ٤٩% [٣٧] .

ويبدو أن كوهن رغم اهتمامه بالحديث عن القلب لم يكن مقتنعًا به كثيرًا ، فهو وإن يكن انزياحًا ، بيد أنه ، على ما يرى ، انزياح غير مثير [٣٨] . وهو أيضًا «ذو مردود هزيل إذا ما قورن بغيره من الصور . ومردُّ ذلك إلى أن الرتبة في الفرنسية ليست هي نفسها بالنسبة لجميع الصفات » [٣٩] . وطبعا فليس لنا أن نخالف كوهن أو أن نوافقه فهو أدرى بطبيعة لغته ، وهو على كل حال يستدرك رأسًا إذ يقول : ينبغي لكي ينتج القلب أثره أن نعطيه ذلك الاتساع الذي تشير إليه البلاغة باسم الاعتراض hyperbaton ، فإذا قارنا شطرًا مثل :

تحت جسر ميرابو يتدفق السين

بآخر تكون فيه الكلمات مرتبة على نحو عادي : مسند إليه وفعل وتكملة :

السين يتدفق تحت جسر ميرابو

---

[٣٦] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٨١ــ١٨٢.

[٣٧] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٨٣ــ١٨٥.

[٣٨] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٨٥.

[٣٩] المصـــدر نفسه ، ص ١٨٧.

فحينئذ سندرك تأثير هذه الأداة ــ ويعني بها الاعتراض الذي هو نوع من القلب ــ وأنها تؤدّي دورًا رئيسًا في تكوين بيت شعريّ يعتبر ، على ما قال كوهن ، من أشهر الأبيات في الشعر الفرنسيّ [٤٠] .

ولا يفوت كوهن أن يشير إلى أن الصياغتين لا تملكان الدلالة نفسها ، ومن ثم نراه يتساءل : فلماذا كان الترتيب الأول أكثر شاعرية من الترتيب الثاني ..؟.. ويبدو من كلامه أن ذلك عائد إلى مجرد أنه مخالف للاستعمال الشائع . وهنا تراه يعود مرة أخرى إلى" الصفة " ليقول : إن الصفة في الإنكليزية مثلا تقدَّم في الاستعمال الشائع ، ولهذا فهي لا تترك أي أثر أسلوبي [٤١] .

والحق أن تعليل كوهن لشاعرية التقديم والتأخير وإرجاعها إلى مجرد مخالفته الاستعمال الشائع تعليلٌ صحيح ، لكنه غير مكتمل ؛ ذلك بأن المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشاعرية ، ولا بد إذن من أن تكون من وراء المخالفة قيم فنية وجمالية ؛ إذ ليس بالضرورة أن تكون المخالفة حبًّا لتميز أو تفرد فحسب . والغالب أن يكون وراءها غاية فنية تعبر عن شيء في النفس .

على أن ثمة تغييرين يدخلان ضمن الانزياحات التركيبية وهما الحذف والإضافة . إذ يلاحظ في الشعر حذف أشياء لا ترى محذوفة في الكلام العادي ، وذكر أشياء لا ترى في الكلام العاديّ . ولكنّ ذلك لا ينسحب على كل حذف وإضافة ، لأن ثمة في الكلام العادي أيضًا حذفًا وإضافة . وعلى ذلك لا يعد هذان انزياحًا إلا إذا حققا غرابة ومفاجأة وإلا إذا حملا قيمة جمالية ما .

وهناك من اجتهد فربط بين التقديم والتأخير وبين الحذف والإضافة ، فرأى إمكانية اعتبار التقديم والتأخير « من قبيل الحذف والإضافة لأنهما يتضمنان حذف عنصر من مكانه أو موضعه وإضافته إلى موقع ليس له » [٤٢] . وأرى أن التقديم والتأخير نوع مستقل عن الحذف والإضافة ، فليس في التقديم والتأخير حذف . وكذا

---

[٤٠] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٨٨ بتصرف يسير.

[٤١] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٨٨ .

[٤٢] فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب ، ص ٨٧.

ليس فيهما إضافة . وإنما هما تصرف في مواقع الكلام فحسب ؛ هو إن شئت تصرف في البناء النحوي للجملة . ويجوز لنا أن نستطرد هنا فنقول : إنّ هذا التصرف في البناء النحوي « لا يعني مخالفة القواعد ، وإنما يعني العدول عن الأصل »[٤٣]. ومثل هذا العدول لا يعني عدولا عن الأفصح إلى الأقل فصاحة ، وإنما هو يعني عدولا عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري للغة إرضاء لمؤثر آخر غير منطقي ؛ مؤثر وجدانيّ [٤٤] . وإذا كان هناك من أتباع تشومسكي من ذهب إلى « أن الجملة التي تخالف قاعدة أصلية في النحو تكون أقلّ نحوية ، ومن ثم أكثر انحرافًا ، من تلك التي تخالف قاعدة أكثر تخصيصًا » [٤٥] فإن شكري عياد يردّ « بأن الأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال ، وإلا كانت غير مقبولة إطلاقًا »[٤٦] . وهذا مقنع إذا سلمنا بأن إمكانات اللغة وقواعدها تتيح للمبدع ألوانا كثيرة من التصرف . وحينئذ فإن مكمن قوته لا يكون في أن يجترح لنفسه قواعد جديدة ، وإنما في أن يكرس هذه الإمكانات لبناء ما يريد على نحو جديد أو يشبه الجديد . وفي هذا أيضًا يكمن الفارق بين المبدع وبين غير المبدع [*] .

وينبغي التنبيه أخيرًا على أن التركيب لا ينحصر في الجملة الواحدة ضمن النص ، فثمة نوعان آخران من التركيب : أما أولهما فيكاد اقتحامه يكون متعذرًا. ويتمثل في تركيب الأصوات أو الحروف في الكلمة ، لأن هذا التركيب يكون ناجزًا قبل إبداع النص ، وتتوارثه الأجيال دون أن يكون لها فيه رأي . وهذا في لغتنا على

---

[٤٣] عياد ، شكري محمد : اللغة و الإبداع ، ص ٨٦.

[٤٤] انظر : اللغة و الإبداع ، ص ٨٥ـ٨٦.

[٤٥] اللغة و الإبداع ، ص ٨٣.

[٤٦] اللغة و الإبداع ، ص ٨٣.

[*] و يقول في هذا بوداغوف : « ليس بالضرورة أن تقوم اللغة والأسلوب على كلمات جديدة أو تراكيب نحوية جديدة ... إذ يمكننا أن نؤدي بالمفردات القديمة أو التراكيب النحوية القديمة ما نريـــد ، بحيث يكون له وقع جديد ، ويبدو كأنه " شيء لم يسبق إليه أحد " » . ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب ، ضمن كتاب : الأدب والعلوم الإنسانية ، ص ٢٢٦

الأقل ، فأما غيرها من لغات فقد تقل صرامتها ، فتقبل بين الفينة والأخرى بعض كلمات مبتدعة تدخل المعجم كغيرها من الكلمات وتصير مشاعة للجميع . وطبعا فهذا أمر بعيد عن مجال الفن ، فلْنلتفت إلى النوع الآخر الذي هو تركيب مجموع الجمل بعضها مع بعض كي تشكل في نهاية الأمر بنية النص كله . وعلى ذلك فثمة مستويان من التركيب يتحكم فيهما المبدع : مستوى تركيب الكلمات في جملة ، ومستوى تركيب الجمل في نص . والانزياح وارد في كلا المستويين .

وهكذا نرى أن النص تَضَافَرُ فيه جملة من الانزياحات ذوات اتجاهات متعددة . ومن شأن هذا كله أن يقوّي فكرة النظر إلى النص بما هو كائن متحرك غير ثابت ولا متجمد ؛ كائنٌ « غريب الشأن ، معقّد التركيب ، لا يسلس الحديث عنه إلا على ضرب من التناقض والتداخل والاختلاط ، حتى إنك إن وقفت على حديث عنه مطمئن متسق مضبوط فاجزم بأن صاحبه ما سبر أغواره ولا انتهى منه إلى معقده ومشكلة وجواهر معدنه » [٤٧] .

يبقى أخيرًا القول بأن النظرة الكلية الشاملة إلى النص من شأنها أن تكشف عن ظواهر غير عادية ؛ من مثل توزيع بعض العناصر الأسلوبية توزيعًا غير متعادل مما يلفت النظر إليه [٤٨] ، كأن تكثر مثلا الاستعارة في جزء من النص ، وتقل أو تنعدم في باقي أجزائه ، أو كأن يتكرر عنصر أسلوبيّ ما ، ويشكل تكراره في النص ملمحًا بارزا غير عادي ، إلى غير ذلك من بناء تسلسلات متشابكة ومعقدة من الجمل يشكل بناؤها انزياحًا غير مألوف .

ومما له أن يدخل ضمن أشكال الانزياحات التركيبية الانتقال من أسلوب إلى آخر انتقالاً مفاجئًا يستهدف إحداث تأثير فني ؛ من مثل ما كان يقوم به ت . س . إليوت (١٨٨٨_١٩٦٤) حين كان ينقل أسلوبه في مسرحياته عامدًا من مستوًى إلى آخر ، فينتقل مثلا من النظم الشعري إلى اللهجة الدارجة ، كي يتحقق له نوع معين

---

[٤٧] صمود ، حمادي : في مقتضيات التعامل مع النص ، علامات مج ٢ ع ٥ سنة ١٩٩٢، ص ٢٢.

[٤٨] انظر: فضل ، صلاح : علم الأسلوب ، ص ١٩٩.

من التأثير [٤٩] . وواضح أن مثل هذا الانتقال يتعلق ببنية العمل الفني على نحو عام . وشبيه بهذا الأسلوب أسلوب آخر كان يقوم به بعض مؤلفي العصر الإليزابيثي مما عرف بــ " الترويح الكوميدي " في المأساة [٥٠] . وهو أسلوب لم يستطع توظيفه توظيفا لبقا إلا كبار الكتاب أمثال شكسبير . ومن ذلك أيضا ظاهرة " الالتفات " في الرواية الحديثة ابتداء من جيمس جويس و فرجينيا وولف خاصة [٥١] . ومن ذلك " طريقة التصوير الحر" لدى السرياليين في انتقالاتهم المفاجئة وتحريكهم لعناصر الواقع فيما يعرف بالخلط الزماني والمكاني [٥٢] . كل هذه وأمثالها كثير تقع في دائرة الانزياحات التركيبية التي تحدث في النص الواحد .

ثم ربما وقع الانزياح لدى المبدع في نص له بالقياس إلى باقي نصوصه ، إذ من الممكن اعتبار مجموع النصوص نصًّا واحدًا وبناء متحركًا يغير بعضه بعضًا، ويبدو بعضه منزاحًا بالقياس إلى الباقي . وهذه رؤية تقترب على نحو ما من مقولة إليــوت الشهيرة التي يذهب فيها إلى أن كل أثر فنيّ فإنما يتأثر بالتراث مثلما يؤثر فيه. وهكذا فإن « الحــاضر ينبغي أن يغير من الماضي بقدر ما يوجه الماضي الحاضر » [٥٣] .

---

[٤٩] انظر : ديتشيس ، ديفيد : مناهج النقد الأدبي ، ص ٣٦١ .

[٥٠] انظر : المرجع السابق ، ص ٣٦٤.

[٥١] انظر : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، ص ٩١٥.

[٥٢] انظر : فتوح أحمد ، محمد : شعر المتنبي ؛ قراءة أخرى ، ص ٧٤.

[٥٣] وظيفة النقد ، تر : إبراهيم حمادة ، ضمن كتاب : مقالات في النقد الأدبي ، دار المعارف بمصر (د.ت) ، ص ١٣ .

« ليس في وسع المعايير الأدبية وحدها أن تحدد " عظمة "
الأدب ، وإنْ كان من الواجب أن تتذكر أن المعايير الأدبية
هي وحدها التي تحدد إن كان ذلك أدبا أم لا ».

تي . إس . إليوت

معيار الانزياح

يبدو مفارقةً هذا الحديثُ عن معيار لأمر من أهم تعريفاته أنه الخروج على معيار .. فكيف لمثل هذه المفارقةِ أن تحلَّ إذًا ..؟.. تُحَلُّ إذا ما نأينا بالمعيار عن ذلك المعنى الوضعيّ الذي في الأذهان ، فليس يُراد بالمعيار في هذا السياق إلا " المعرفة "، نعني معرفة الانزياح . وكان يمكن لهذا المبحث أن يكون عنوانه « معرفة الانزياح » لولا أنْ آثرنا متابعة ما هو مستقر وشائع في الدراسات الأسلوبية والنقدية ، هذا على الرغم من أن في النفس شيئا من استعمال المعيار هنا . وأيا ما كان الامر فلْنتساءل كيف لهذا الانزياح أن يُعرف ..؟.. وهل له من معيار يُعرف به ..؟.. و يتعلق بهذا سؤال آخر وهو كيف لهذا المعيار أن يُحَدَّ أو أن يُعرَف ؟

وههنا نحن تلقاء قضية ليس من اليسير حلُّها ، وربما كان لهذا صلة بفكرة عامة مفادها أن إمكان وجود برهان نقديّ في معنى البرهان العلمي هو أمر جدُّ عسير، إذ الفن قائم على معيار نفسي ، في حين يعتمد العلمُ المعيار المنطقي [1] . فإذا صح ما قاله الأسلوبيون من أن الانزياح هو أخصُّ ما في الأسلوب من خصائص فإن المشكلة تكمن في أن هؤلاء لم يتفقوا على معيار لهذا الانزياح فالحق أن ثمة صعوبة في تحديد هذا المعيار ، إذ هو ــ كما وصفه مورو ــ « مفهوم فرّار ، وكائن ذو عقل لا

---

(١) انظـــر : الشمعة ، خلدون : الشمس و العنقـــاء ؛ دراسة نقدية في المنهج و النظرية و التطبيق ، ص ١٨ .

نستطيع أن نجد له في الواقع أي تصور دقيــق » [٢] . ولعل الصعوبة تكمن أيضًا في « أن مفهوم الانزياح مفهوم معقّد ومتغيّر » [٣] من طبعه أن لا يخضع لمعيار محدد ، وإنما تشارك في تحديده وبيانه جملة أدوات وعوامل .

والناظر في الدراسات الأسلوبية يقف على محاولات لإيجاد مثل هذه العوامل والأدوات ، ولكنّ الأسلوبيين راحوا يبحثون عن المعيار أكثر ما يبحثون في اللغة العادية أو في اللغة المعيارية أو في اللغة العلمية ، وهذه برمتها يمكن أن تندرج فيما أطلق عليه رولان بارت مصطلح " درجة الصفر البلاغية " [*] باعتبار أن هذه جميعا تفتقر إلى ما تمتاز به اللغة الفنية من سمات ، ومن ثم فقد يصبح اتخاذها قاعدة عامة يقاس عليها الانزياح . فإذا رُمنا استجلاء الفروق بين كل من الخطاب الأدبي والخطاب العادي فسنجد أننا أمام آراء كثيرة تؤكدها ، فمن ذلك ما ارتآه تودوروف حين اعتبــر « أن الحدث اللساني " العادي " خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولانكاد نراه هو في ذاته ، فهو مَنْفَذٌ بلّوريٌّ لا يقوم حاجزًا أمام أشعة البصر ، بينما [يمتاز منه] الخطاب الأدبيّ في كونه ثَخِينًا غير شفاف ، يستوقفك هو نفسه قبل أن يُمكّنك من عبوره أو اختراقه ، فهو حاجز بلوريّ طُلِي صورًا ونقوشًا وألوانًا ، فصدَّ أشعة البصر أن

---

[٢] كابانس ، جان لوي : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، ص ١٠٩.

[٣] كابانس : المرجع السابق ، ص١٠٩.

[*] هذا عنوان كتابه الشهير الذي ترجم إلى العربية ثلاث ترجمات : الكتابة في درجة الصفر ، تر: نعيم الحمصي ، ط وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٠ ، و الكتابة في الدرجة الصفر ، تر: محمد البكري ، الدار البيضاء ١٩٧٨ ، و درجة الصفر للكتابة ، تر : محمد برادة ، الرباط ١٩٨١. وكان عبد السلام المسدي قد أورد ثبتــاً بالمصطلحات التي تعبر عن الواقع الأصل . وهي على هذا النحو : الاستعمال الدارج ، الاستعمال المألوف ، التعبير البسيط ، التعبير الشائع (فونتانياي) ، الكلام الفردي (بالي) ، الوضع الحيادي ، الدرجة الصفر (ماروزو) ، النمط العام ، الاستعمال العادي (سبيتزر) ، الاستعمال السائر (ويلك و وارين) ، الاستعمال المتوسط (ستاروبنسكي) ، السنن اللغوية (تودوروف) ، الخطاب الساذج ، العبارة البريئة (جماعة مو) ، النمط (ريفاتير)، الاستعمال النمط (دولاس) . انظر : الأسلوبية و الأسلوب ، ص ٩٩ــ١٠٠.

تتجاوزه » (٤) . وفي هذا السبيل ذاته نجد مؤلفي البلاغة العامة يقولون : إن الــذي « يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية ، لأنه لا يُرجِعنا إلى شيء ولا يُبلّغنا أمرًا خارجيًا ، وإنما هو يُبلِّغ ذاته ، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت ،ولما كفَّ النص عن أن يقول شيئًا عن شيء إثباتًا أو نفيًا فإنه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً » (٥) . وثمة في المقابل من حدَّد خاصية أخرى تلازم اللغة اليومية وهي ، على وجه الدقة ، التعودُ على المعلومات مما يقلّل من درجة إفادتها ، فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز الخطاب الذي يمكن تعرُّفه وانتظاره . وبهذا ترتبط الإشارة على نحو عادي مألوف بالواقع الذي تمثله أو تشير إليه ، ويقول شكلوفسكي صاحب هذا الكلام : إننا عندما نختبر القوانين العامة للتلقي نجد أنه في الوقت الذي تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة ، تتحول إلى الآلية . وهذه الآلية المتولدة عن التعود هي التي تحكم قوانين خطابنا النثري بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تُنطق أو لا تبين إلا بأنصافها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه ... وكما أن مَن يعيش على شاطئ البحر يعتاد هدير أمواجه فلا يكاد يسمعه فكذلك لا نكاد نسمع الكلمات التي ننطق بها أو التي تعودنا أن تقال لنا (٦) .

والحق أن مقارنة الانزياح بالاستعمال الشائع هي أيضا الطريق التي سلكها سبيتزر أوّلَ أمره على ما مر معنا . بيد أن هذه المقارنة لم تسلم من بعض التمحيص والنقد الذي مسَّ مفهوم الانزياح نفسه بما هو مقياس في تحديد الأسلوب . ويتمثل أهم ذلك النقد في القول بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير ، فإذا كان « هذا النمط العادي إنما يحدده الاستعمال ، فإن مفهوم الاستعمال نفسه نسبيٌّ ولا يُمكِّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح » (٧) . وفضلا عن ذلك فقد رأى البلاغيون الجدد أنْ « ليس

---

(٤) المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب ، ص ١١٦.

(٥) المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب ، ص ١١٦.

(٦) انظر : فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص ١٧٥.

(٧) المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب ، ص ١٠٤.

من الحكمة أن نجعل منطلقنا في تحديد [الانزياح] ما يُسَّمى باللغة اليومية [العادية]، بل إن اللغة الشعرية ينبغي أن تقارن بأنموذج نظريّ للاتصال ، كهذا الذي يميز بين ثنائية اللغة العلمية و اللغة الغنائية ، فالقول الشعري يتميز ، بما هو كذلك ، عن القول المعتبر علميا بامتزاج الدلالة فيه بالرمز ، وباستحالة ترجمته أو تلخيصه أو تقديم أي معادل له مهما كان » [٨] . وقد ذهب شكري عيّاد في مقاربة هذه القضية إلى القول بأن اللغة الجارية التي هي المعيار في كل دراسة أسلوبية ، « قد لاتكون لغة الحديث . بل صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة » [٩] . ويمثل لهـــا بأنها تلك « التي يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا أول مرّة » [١٠] .

ولكن هناك مشكلة أخرى تكتنف معيار اللغة الشائعة فإذا كان لنا أن نعرف اللغة الشائعة في هذا العصر فإن معرفتنا لها في ما مضى من أعصر أمرٌ يكاد يكون متعذرًا ، ونكاد لانعرف عنه إلا القليل الذي لايصح قياس انزياح اللغة الشعرية عليه . ثم إنه لا يصح أن نقيس الانزياحات القديمة على ما نستعمله الآن من لغة : مكتوبةً كانت أو منطوقة ، إذ من المعروف أن اللغة أي لغة لا تستقر علىحال واحدة ، وإنما هي في تغير واختلاف دائمين . ولعل هذا ينطبق على غير العربية من لغات أكثر مما ينبطق على العربية ، فالقارئ الإنجليزي مثلا لا يستطيع أن يفهم الآن ما كان كُتب بلغة العصر الإليزابيثي قبل نحو أربعة قرون فحسب ، ولكنّ هذا لايحدث مع قراء العربية في الغالب ، لا لأن العربية وأدبها بقيا على حال واحدة ، بل لأن ما أصابهما من تطور لم يُحدث قطيعة من أي نوع كان بين عصر وأخر . وطبعًا فهذا لاينفي أن تكون لكل عصر سماته وطوابعه التي تختص به . ولمثل هذا الكلام أن ينطبق على غير العربية أيضا ، فما كان يُعَدُّ انزياحًا في الماضي ربما لم يكن كذلك الآن ،

---

[٨] فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص ٦٤.

[٩] اللغة والإبداع ، ص ٨٦.

[١٠] المصدر السابق ، ص ٨٦.

والعكس صحيــح أيضًا . و كـــان كروتشه قد تنبّه إلى هذه القضيـــة ، فـــرأى أن « الانطباعات التي كانت تبتعثها في رجل مثقف من معاصري " دانتي " ألفاظه وأشعاره ... تختلف حتما عنها لدى إيطالي من رجال السياسة في عهد روما الثالث . وعذراءُ " تشيمابوى " ما تزال في كنيسة القديسة ماريا الجديدة ... فهل يراها الزائر اليوم بعين أهالي فلورنسا في القرن الثالث عشر؟ » [(١١)] . و مثل هذا التساؤل قد ورد عند وارين و ويليك ، فإذا كانت الإليـــاذة ما تزال موجودة حتى الآن ، فهل نستطيع أن نتحدث عن مطابقـــةٍ بين سماع الإغريق وقراءاتهم لها وبين سماعهـــا وقراءتها الآن ..؟.. والجواب عن كلا السؤالين هو لا .. إذ « ليس في وسعنا أن نعارض لغة الإليـــاذة بلغة الإغريق اليومية ، ولذا لا نستطيع أن نشعر بالانحرافات عن اللغة الدارجة ، والتي لابد أن يعتمد عليها معظم المفعول الشعري » [(١٢)] . وقد رأيا أنْ « لا أساس من الصحة إطلاقًا للافتراض القائل بأننا نعرف ــ وخاصة [فيما يتعلق] بالمراحل الماضية ــ التمييز بين الكلام الشائع والانحراف الفني » [(١٣)] . وعلى الرغم من ذلك فإنهما يقعان فيما يشبه التناقض حين يعقّبان بعد ذلك مباشرة بأنه ينبغي إجراء دراسة دقيقة لكلمات الطبقات الاجتماعية في الأزمنة الغابرة كي نتمكن من الحكم على نصٍّ لكاتب أو لحركة أدبيـــة ، ثم يقولان : ولكننا عنـــد « الممارسة نطبق [على نحو] غريزي بسيط المقاييس التي نستقيها من استعمالاتنا اليومية الراهنة ... وقد تكون مثل هذه المقاييس مضللة إلى حد بعيد » [(١٣)] ، ثم يوردان كلاما للويس تيتر Teeter على بيتين لمارفيل يقول فيهما :

حبّي النبـــاتيّ سوف ينمو

بأوسع من نموّ الامبراطوريّـــات وأكثر بطئًا

---

(١١) علم الجمـــال : تر : نزيه الحكيم ، المطبعة الهاشمية دمشق ١٩٦٣ ، ص ١٦٠.

(١٢) نظرية الأدب ، ص ٢٠١ــ٢٠٢.

(١٣) نظرية الأدب ، ص ٢٢٧.

فقد قال تيتر : إن هذا « التصور الزاهي لنبات غراميّ يبذّ في خلوده الأهرام ويغطيها بظلاله الوريفة لَيبدو نتيجة مهارة فنية مدروسة ، [بيد أن] لنا أن نتأكد من أن مارفل ذاتـــه لم يكن في ذهنه مثل هذا التـــأثير المدقق ، ففي القرن السابع عشر كانت كلمـــة " النباتي " تعني " الإنمائي " ، ولربما استعملها الشاعر بمعنى المبدأ الواهب للحياة ، وندر أن يكون في ذهن الشاعر المضمون الجنائني الذي تحمله اليوم » (١٤) . وهذا الذي لاحظه تيتر ما كان ليتم على نحو سهل إلا بامتلاك معجم تاريخي يدرس الكلمات والعبارات في تطورها الزمني . وهو أمر ما يزال في لغتنا بعيد المنال ، ولذلك فليس لدارسي الأسلوب في أدبنا العربي إلا أن يعودوا إلى هذه المصادر القديمة كي يستأنسوا بها في تكوين معيار يستعينون به في تحليل النصوص ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . وقد نبّه بوداغوف على أن على الباحث إذا ما ابتغى قياس فردية عمل ما في فترة ما أن يعرف كل ما يتصل بلغـــة تلك الفترة ، وكذلك كلٍّ ما يتصل بنظرية المعيار اللغوي لتلك الفترة أيضًا ، فبذلك يتسنى لهذا الباحث أن يحدد مهارة الكاتب الفردية ويقوّمَها (١٥) . كما أن عليه أيضًا أن يقف على أعراف تلك الفترة التي قد ترتبط بهذا المكان دون ذاك ، وقد يؤدي الجهل بها إلى اللبس أو إلى إساءة الفهم . وقد أورد ديفيد ديتشس مثالا لذلك كلمـــة " Homely " التي تعني " لطيفا وديًّا " في إنجلترا ، وتعني " بشعًا " في أمريكا ، وعلى ذلك فكل قارئ من هذين البلدين إذا رآها في قصيدة لشاعر من غير بلده أساء فهم القصيدة تمامًا إذا لم يكن يعرف هذا الفرق القائم في الاستعمال قبل قراءة القصيدة (١٦) .

وتحسن الإشارة أخيرًا إلى أن اعتماد اللغة العادية في عصر ما معيارًا للانزياح قد يؤدي بنا إلى اعتبار الانزياح أمرًا آنيّاً مرتبطًا بعصر محدد لايجاوزه . ومن شأن

---

(١٤) نظرية الأدب ، ص ٢٢٨.

(١٥) انظر بحثه : ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب ، ضمن كتاب الأدب والعلوم الإنسانية ، ص ٢٠٩ـــ٢١٠.

(١٦) انظر : مناهج النقد الأدبي ، ص ٥٠٥.

هذا أن يقلل من قيمة هذا الانزياح ؛ لأن الأصيل منه هو ما قاوم سطوة الزمن أطول وقت ممكن . وليس يسهم في ذلك إلا أن تكون اللغة أكثر ثباتًا ورسوخًا ممًّا يؤدي إلى بروز الانزياحات وتنوعها . والعكس صحيح أيضًا فكلما كان قانون اللغة ضعيفًا قلّت فيها إمكانيات الانزياح واختفت .

وهناك من اتخذ من النثر العلميّ معيارًا لتحديد الانزياح . والنثر العلميّ مندرج تحت ما أطلق عليه رولان بارت اسم " الدرجة الصفر " . وقد تساءل بداءة عن أيّ نمط من أنمـــاط النثر المكتوب ينبغي أن نتجـــه ؟ فثمة نثر روائيّ ، و نثر صحفيّ ، و نثر علميّ ... فأيها نختار كي يكون معيارًا ..؟.. ويجيب رأسًا بأنه ينبغي « أن نتجه بداهةً إلى الكاتب الأقلِّ اهتمامًا بالأغراض الجمالية ؛ أي نحو العالم . فالانزياح ، وإن لم يكن منعدمًا في لغته، فإن من المؤكد أنه قليل جدًّا » [١٧] . وهـــكذا فإن من الممكن « أن نشخِّص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبيـــن : قطب نثريّ وخال من الانزيـــاح و [أحادي الدلالة غير قابل للخطأ ، فيه تسمَّى الأشياء ، على نحو مباشر ، بأسمائها[*]] وقطب أخر شعريّ فيه يصل الانزياح إلى أقصى درجة » [١٨]. وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى ، كما تقع لغة العلماء من دون شك قرب القطب الآخر [١٩] . فأمّا ما بين هذيين القطبين من مستويات فيختلف في مدى شعريته أو نثريته تبعًا لمدى اقترابه من النثر العلميّ لكُتّاب من القرن التاسع عشر ونماذج من النثر الروائي وأخرى من الشعر في القرن نفسه ، فاستبان له أن المنافرة ــ وهي مثال للانزياح ــ في النثر العلميّ تنعدم انعدامًا تامًّا ، ونسبتُها صفر إلى المئة . أمّا لغة النثر الروائي فتصل المنافرة فيها إلى نسبة ثمان في المئة . وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بالشعر الذي تصل فيه المنافرة إلى حوالي أربع وعشرين في المئة [٢٠] .

---

[١٧] بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٣ بتصرف يسير .

[*] انظر : فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص ٦٧.

[١٨] بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٣ــ٢٤.

[١٩] انظر : المصدر السابق ، ص ٢٤.

[٢٠] انظر : بنية اللغة الشعرية ، ص ١١٦ــ١١٧.

ثم يشرح كوهن طبيعة الفارق بين النثر والشعر بأنها طبيعة « لغوية ؛ أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية ، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات [بعضها مع بعض] من جهة أخرى » [٢١] .

وقد خلص كوهن إلى اعتقاد راسخ بأن الشعر إنما هو نقيض النثر [٢٢] . ومن ثمّ فقد صح عنده جعلُ النثر بل نثر العلماء على نحو خاص معيارًا لانزياح الشعر ، ولاغرو فإن الأشياء بضدها تتمايز .

ولكنْ يبدو أنّ جعْل الشعر نقيضًا للنثر أمر لا يخلو من مبالغة ؛ لأن الشعر أي شعر لابد له من أن يتضمن عناصر تقترب من النثر إن لم تكن نثرية حقًّا . وهي إلى ذلك مفيدة باعتبارها خلفية يظهر بها ويتضح الانزياح . ولنا هنا أن نتذكر ما مرَّ معنا من حديث موكاروفسكي عن خلفية وأماميةٍ في النص الفني . على أن ثمة نصًّا مشكلاً، صلتُه بأسلوب الرواية أكثر منها بالشعر ، ولكنه ذو صلة بما نحن بصدده الآن؛ فقد كتب إميل زولا في مقدمة الطبعة الثالثة لرواية " تيريز راكين " عام ١٨٦٨ يقـــول : « كان ستيندال (١٧٨٣ـــ١٨٤٢) يؤكد أنه كان يقرأ الحقوق المدنية قبل أن يبدأ عمله كل صباح حتى يجد النغمـــة الصحيحة ... وقد أراد ستيندال بهذا أنّ الأسلـــوب [عنده] يقتصر على نقل الفكرة بأقصى درجة من الوضوح والدقة [على الرغم من] أن أسلوبه كان على أعلى درجة من الفردية » [٢٣] . وقد نبه بوداغوف على ما قد يبدو في كلام ستيندال من مفارقة تكمن في سعيه إلى اكتساب أسلوب فرديّ واضح بتقليده نصًّا فاقدًا لأي تفرد لغويّ ، بيد أنه لا تناقض ـــ كما يقول بوداغوف ـــ لأن « النص الحقوقي علّم الكاتب أداء أفكاره بدقة ووضوح . وعلى خلفية هذا النص الحقوقيّ الدقيق كان [يمكن] الكاتبَ أن يصنع نبرته الخاصة ، ويبدي موقفه الخـــاص من

---

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٩١.

(٢٢) انظر : المصدر نفسه ، ص ٤٩ ، ٩٢ ، انظر : ص ١٨٧.

(٢٣) بوداغوف : ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب ، ص ٢١٢.

اللغة . وهكذا كان ؛ إذ لم تَحُلْ نصوص الحقوق المدنية دون اكتساب الكاتب أسلوبًا خاصًّا وموقفًا خاصًّا من اللغة ومعيارها ، بل على العكس ساعدته في إيجاد طريقته الفردية الخاصة . وهكذا يتأكد مرة أخرى القانون الذي يَحكم كلَّ لغة متطورة لها تقاليدها الأدبية العريقة ، وهو أن المعايير العامة لهذه اللغة لا تمنع الكاتب ... من إبداء موقف فرديّ من اللغة » (٢٤) .

وقد يؤدي بنا هذا الحديث عن النثر بما هو معيار خارجي للانزياح إلى معيار آخر هامّ وقوي يمتاز عن سابقه بأنه معيار داخلي ، وذاك هو السياق Context ؛ أي أن الانزياح ، لا كلَّ الانزياح طبعًا ، ينماز ويتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه . وقد غدا مقررًا عند مدرسة لندن اللغوية على الأقل أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه ، وإذًا فاستعمالها ضمن غيرها من الوحدات اللغوية هو الذي يمنحها معنى ما (٢٥) . وقد يتغيّر معناها إذا ما وضعت في سياق آخر بل قد ينتقل السياق بالكلمة إلى ضد معناها . وأمثلة ذلك كثيرة ؛ فقد أورد أحمد مختار عمر ستة عشر استعمالاً عربيًّا لكلمة " يد " ترد في كلّ سياق بمعنى مختلف (٢٦) . وأورد ريتشاردز بضعة سياقات لاستعمال كلمة " الكتاب " ، ثم أعقب ذلك بقوله : « إننا نتابع هذه التغيرات من دون عناء ؛ لأننا معتادون عليها ، لكننا لم نعتد على التغيرات التي تطرأ على الكلمات التأملية ذات الصبغة التجريدية العالية ، وإنه لأمل مشروع وفرصة كبيرة للتطور العقلي أن نعتاد عليها جميعًا على حد سواء يوما ما ؛ أعني أن ذلك هو أساسًا غايةُ التربية المتقدمة ومسوّغها » (٢٧) .

وقد قسم بعض الباحثين السياق أربعة أنواع ، وهي : السياق اللغويّ ، والسياق العاطفيّ ، وسياق الموقف ، والسياق الثقافيّ (٢٨) . وهي كلها مفيدة في تبيان

---

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٢١٣.

(٢٥) انظر : مختار عمر ، أحمد : علم الدلالة ، ص ٦٨ـــ٦٩.

(٢٦) انظر : علم الدلالة ، ص ٧٠.

(٢٧) فلسفة البلاغة ، ص ٣٢.

(٢٨) اقترح هذا التقسيم K . Ammer . انظر : مختار عمر . علم الدلالة ، ص ٦٩.

الانزياح . ولـــكنْ أولها هو ، فيما يظهر ، أجدرُها بأن يكون معيارًا . أمّا الشخص الذي يُنسب إليه لفتُ الأنظار إلى هذا المعيار فإنه ريفاتير الذي سعى إلى إحلال هذا المعيار محلّ معيار اللغة الشائعة . وكان ذلك في مقال له عنوانه " معايير لتحليل الأسلوب " ، ثم أفرد لشرحها مقـــالا آخر . وضمَّن المقالين كتابه " علم الأسلوب البنيويّ " ، وحدد ما يريده بالسياق ، وهو معناه الأضيق ؛ أي السياق اللغوي دون سياق الموقف أو المقام ، فهذا لا مكان له في نظريته (٢٩) . ويبدو أن سبب ذلك عائد إلى أن سياق الموقف خارجيّ لا يكون واضحًا ضمن النص ، إذ هو ينتهي فور الانتهاء من النصّ تقريبًا ، على حين يظل السيـــاق اللغوي حاضرًا في النص أبدًا لأنه هو النص ، ومن ثم فإن كل نص يخلق سياقه الخاص به ، لأن كل نص فإنما ينبغي أن تكون له فرديتة المميزة له . ولكن اعتماد السياق معيارًا للانزياح سيعيدنا إلى ما كنّا أتينا على ذكره سابقا ، إذ إنه يعني أن بنية النص تظهر من حيث العبارات والصيغ في مستويين اثنين : فواحد منها تكون فيه اللغة طبيعية ، وأمّا الأخر فيمثّل هذا الانزياح عن الأول (٣٠) . وقد مر بنا آنفًا أن النظر إلى الأسلوب على هذا النحو لم يكن من ريفاتير ابتداءً وإنما هو مسبوق إليه بموكاروفسكي حيث تحدث هذا الأخير عن أماميّة في النص تمثّل الانحراف ، وعن خلفية عادية يظهر عليها الانزياح .

على أن شكري عياد لم يرتض استبعاد ريفاتير للسياق الخارجيّ أو لسياق المقام . واقترح مصطلح " النسق " بدلاً ممّا يسميه ريفانير " السياق اللغويّ " مبقيًا على مصطلح " السيـــاق " للمعنى العام . وممّا دعاه إلى تفضيل كلمة " النسق " هو أنها « تدل ، في واقع التحليل اللغويّ ، على " نظام " يُبرز ما في " الانحراف " من مخالفة » (٣١) . ويستطرد في بيان هذا النسق فيقول : « ولا يلزم أن يكون هذا النسق أو النظام مبنيًا على اللغـــة المعيارية أو على عرف ما ؛ أو بعبارة أخرى نظامًا غير

---

(٢٩) انظر : عيـــاد ، شكري محمد : اللغة و الإبداع ، ص ٩١.

(٣٠) انظر : المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب ، ص ١٠٤.

(٣١) اللغة والإبداع ، ص٩١.

مميز ، بل يكفي أن يكون هو النظام الذي اطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته ، ولو كان هذا النظـــام في أصله انحرافًا » [٣٢] .

وعلى الرغم من أنّ عيادًا لم يوافق ريفاتير في كل ما قاله في شأن السياق فإنه قد أورد في شيء من التفصيل ما يريده ريفاتير بالسياق : فعند هذا الأخير وحدة أساسية سمّاها " السياق الأصغر " ــ ورأى عياد تسميتها بالنسق الأصغر ــ وهذا يشكل مع الانحراف أو المخالفة ما سماه ريفاتير " مسلكًا أسلوبيًّا " . وقد مثل له بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما ليس من صفاته من مثل القول بأن الشمس سوداء أو أن العطر صارخ والضوء خجول ... الخ ؛ فالنسق الأصغر في هذه العبارات هو الاسم الأول من كل منها ، أمّا المخالفة أو الانحراف فهو الوصف الّذي أُعطيَه ذاك الاسم [٣٣] ، بيد أن السياق أو النسق الأصغر يمكن أن يدخل في " سياق أكبر " فيكون التأثير الأسلوبي متجاوزًا حدود القطبين " سياق + مخالفة " ليشغل سلسلة لغوية ممتدة يكون السياق الأصغر جزءًا منها ولا تنحصر داخل حدود الجملة النحوية أو عدد معيّن من الجمل ؛ وإنما تتحدد نهايتها بشعور القارئ ، كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر . ويوجد عند ريفاتير شكلان أساسيان لهذا السياق الأكبر وهما على هذا النحو :

سيـــاق + مسلك أســـلوبيّ + سيـــاق

أو :

سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقًا جديدًا + مسلك أسلوبيّ [٣٢] .

فكأن السياق الأكبر في كلتا الحالتين يتحدد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر ، وإن كان من الجائز أن تمتد المخالفة كي تصبح هي نفسها سياقا .

وعلى الرغم من أن شكري عياد يرى أن التحليل واضح وبسيط فإنه يرى فيه خطأً فنيًّا يمكن أن يُوقِع في الارتباك ؛ ذلك بأن ما سمّاه ريفاتير " المسلك الأسلوبي "

---

[٣٢] اللغة والإبداع ، ص٩١.

[٣٣] انظر : اللغة والإبداع ، ص٩٢.

يدل في حالة " السياق الأصغر " على " سياق + مخالفة " ، أمّا في حالة " السياق الأكبـــر " فهو لا يدل في الواقـــع إلا على " المخالفة " ، لأن ما كان " سياقًا " داخـــل " المسلك الأسلوبي " الأول ؛ أصبح الآن جزءًا من السياق الأكبر [٣٣] .

وعلى الرغم من أن عيادًا طبق على بيتين من شعر زهير طريقة ريفاتير وجاراه فيها ، بيد أن ذلك عن غير اقتناع ، لأن في هذه الطريقة ـــ كما يقول عياد ـــ من التعقيد ما يجعل الطريقة التقليدية العربية أجدى وأسهل [٣٤] . لكنّ عيادًا لم يشرح لنا ما الطريقة العربيّة ؟

وثمة عند ريفاتير معيار آخـــر لتمييز الانزياحات يتمثل فيما أسماه على سبيل التجريد بـــ " القارئ العمدة architecteur " ، وهو « القارئ المقبول بالبداهة [الذي يمكن] أن يتلقى تأثير النص » [٣٥] . و مؤدى هذا المعيار أن للباحث الأسلوبيّ أن يعتمد في تعيين الانزياحات على نفر من القراء ممن لهم دربة في قراءة هذا الجنس الأدبي أو ذاك . وطبيعيّ ألا تكون أحكام هؤلاء في درجة واحدة ، وإنما على الباحث الأسلوبي أن يـــأخذ أحكامهم مؤشراتٍ يمكن أن ينطلق بها ومنها إلى دراسة موضوعية . ولكن ثمة مشكلة قد تحول دون هذه الدراسة الموضوعية ، وتتمثل في صعوبة تحويل تلك المؤشرات إلى أداة موضوعية للتحليل بغية العثور على ماهو مطرد بالقوة والفعل خلف تنويعات الأحكام المتعددة ، ذلك بأن تلك المؤشرات صدرت عن أذواق متباينة ، ومن أناس يمتلكون أحكاما قَبلية خاصة بكل واحد منهم . وعند ريفاتير أن هذه الصعوبة تنحل في بساطة بالتخلي عن محتوى حكم القيمة ، والاكتفاء بما يدل عليه كمجرد إشارة إلى وجود شيء لافت في النص . وريفاتير يرفع له الشعار المعروف « لا دخان من دون نار » [٣٦] . وهو قول ربما بدا ساذجا ، ولكنّ ريفاتير

---

[٣٣] انظر : اللغة و الإبداع ، ص ٩٢.

[٣٤] انظر : اللغة و الإبداع ، ص ٩٤ـــ٩٥.

[٣٥] شبلنر ، برند : علم اللغة و الدراسات الأدبية ، ص ٩٢.

[٣٦] فضل ، صلاح : علم الأسلوب ، ص ١٦١.

يريد القول من ورائه : « إن حكم القيمة الذي يصدره القارئ لابد أن يكون قد صدر نتيجة لمثير ماثل في النص . ومهما كان موقف القارئ شخصيًّا ومتنوعًا فإن سببه يظل موضوعيًّا ثابتًا » [٣٧] .

ويؤكد ريفاتير أثر الزمن عاملاً مغيرًا في الدلالة الأسلوبية ؛ إذ إن استجابات القارئ المخبر لاتصلح إلا فيما يتعلق بحالة اللغة التي يعرفها . ووعيُه اللغوي الذي يتحكم في ردود فعله يتصل بفترة زمنية وجيزة في تطور اللغة ، ومن ثم فقد حذّر ريفاتير من أمرين :

الأول يتجلى في خطأ الإضافة ؛ كاعتبار عناصر عادية في عصرها ، ذات ميزة أسلوبية لم تكن لها ، وذلك بسبب اختفائها من النظام اللغويّ الذي يستخدمه القارئ وإثارتها لانتباهه كأنها عناصر غير عادية .

وأما الأمر الآخر فيتجلى في خطأ الحذف ، وهو عكس الأول ، إذ إنه يتعلق بعناصر أسلوبية مستحدثة ذات مزية في النص الأصلي غير أنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية التالية ، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التي لامزية لها في حالة تالية لتطور اللغة، وفقدت بهذا قدرتها على إثارة انتباه القارئ ومن ثم تأثيرها فيه[٣٨] .

وتحسن الإشارة أخيرًا إلى أن مثل هذه الطريقة في الاعتماد على القارئ العمدة في دراسة الأدب على هذا النحو أو ذاك ، لم تكن من اكتشافات ريفاتير ابتداءً . فثمة تجربة سابقة قام بها ريتشاردز في كتابه المهم " النقد العمليّ " ١٩٢٩ . وكذا تجربة لنورمان هولاند وأخرى لكنتجن [٣٩] .

وثمة معيار له ارتباط بما مضى من حديث عن القارئ العمدة ، وذلك هو معيار الذوق . والذوق قدرة للإنسان تحفزه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء أو في الأعمال الفنية . وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي ، إذ كان

---

[٣٧] علم الأسلوب ، ص ١٦١

[٣٨] انظر : علم الأسلوب ، ص ١٦٥.

[٣٩] انظر : عياد ، شكري محمد : دائرة الإبداع ، ص ٤٤ ، ١٥٧ ، ١٦٠.

معروفا من الكلاسيكيين ، غير أنهم حدُّوا منه بأن ربطوه بالقواعد ، على حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه ، ودخل منظومتهم الفكرية صنوًا للخيال والعبقرية ، ومن ثم فقد غدا النقد ، الذي يعتمد الذوق ، ضربا من الإبداع الفني الذي يعتمد العبقريــة [٤٠] . ثم كان أن حظي الذوق عند معظم النقـاد فيما بعدُ بالاحترام ؛ فهــو « عند الجميع معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه : معيار مرن ، وفي هذا تكمن مزيته وخطورته معا ، وهدف ، لأن وظيفة الناقد غيرُ وظيفة المحكِّم في المسابقات الأدبية ، فالناقد كاتب يتجه إلى جمهور ، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الأعمال الأدبية أو أن يربّي ذوقه ... » [٤١] .

وكان ممّا انتهى إليه شكري عياد أن الذوق ينبغي أن يُعتمد أساسًا لنقد علميّ . وحدّد الذوق بأنه معيار وسط بين العلم والفن ، وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية ، وبين التفسير والتقييم . ومن ثم فهو يجمع بين هذه الوظائف الستة التي عني بها النقاد دائمًا [٤٢] . وقد نبه عياد على أن الذوق الذي يتحدث عنه ينبغي ألاّ يلتبس بالميل الفردي أو الوقتي بل هو نقيضه[٤٣] . إن الذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ذي قيمة ما وإن كانت القيمة نفسها غير معللة[٤٣] ؛ إن مرجعه النهائي استعدادٌ مستقر في الطبيعة البشرية مثله مثل المنطق . والكشفُ عنه هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى[٤٣] ولكن هذا الذوق لايكفي أن يكون فطريًّا كي يصح معيارًا للحكم على الأعمال الأدبية بل لابد من أن يكون ذوقًا مدربًا و خبيرًا ، وحينذاك فحسب يمكن له أن يقترب من حدِّ العلمية الذي تحدث عنه عياد ، وحينذاك يمكن أيضًا أن نفهم مايعنيه ناقد آخر هو جان كوهن حين ماز بين تــذوق النص وبين معرفته ، فرأى أن « تذوق النص غير معرفته ، ومعرفته غير تذوقه » [٤٤] ، فهو ههنا يتحدث

---

(٤٠) انظر : دائرة الإبداع ، ص ٢٩.

(٤١) دائرة الإبداع ، ص ٣٢.

(٤٢) انظر : دائرة الإبداع ، ص ٣٧.

(٤٣) انظر : دائرة الإبداع ، ص ٣٨.

(٤٤) بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٥.

فيما يلوح لنا عن تذوق فطريّ غير مقترن بشيء من التحليل أو التعليل ، أو قل هو يتحدث عن ذوق غير مصقول بثقافة .. و من البديهيّ أنْ تتباين الثقافة في نوعها ومقدارها عند هذا القارئ أو ذاك . و إذا كان كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه في الحكم على النصوص فإن طبيعة ثقافته تسهم إلى حد بعيد في تعيين مواضع الانزياحات ، وعلى ذلك فإن قارئ الشعر الذي لا خبرة له بالرواية سيجد في هذه الأخيرة مقدارًا أكبر من الانزياحات . وكذا الأمر عند قارئ الرواية الذي لا يكثر من قراءة الشعر سيجد فيه من الانزياحات قدْرًا أكبر ممّا لو كان مديمًا لقراءته . وهكذا فإن كل واحد من هذين القارئين داخل في عالم جديد لم يألفه ، وكلّما أكثر من هذا الدخول وأدامه تكشّفت له نواميس هذا الفن وتقنياته ، و صار أكثر تلهفًا على الجديد المستحدث ؛ لأن مابين يديه لم يعد يثيره على نحو فائق ، أو هذا مايحدث في أغلب الأحيـــان .

وممّا أفاد علماء الأسلوب منه نظريةَ الإعلام التي انبثقت في خمسينيات هذا القرن ، ووجد علماء الأسلوب فيها ما يمكن أن يساعد على اكتشاف الانزياح ؛ وذلك من خلال مفهوم متصل بهذه النظرية اتصالاً وثيقًا هو مفهوم الحشو redundancy [٤٥] الذي استعارته النظرية من البلاغة ـــ على حد ماقاله كوهن ـــ ولكنها حين استعارته أعطته معنى الابتذال تمامًا [٤٦] .

وقد توصلت هذه النظرية إلى أن نسبة الإعلام تقل بمقدار ماتزداد نسبة التوقع ، فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر ، ومن ثم فإنها تدخل في دائرة الحشو . وعكس ذلك صحيح أيضًا ؛ « فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة لبعض الوحدات الأخرى

---

[٤٥] انظر : عياد ، شكري محمد : اللغة و الإبداع ، ص ٧٩. وللتوسع في نظرية الإعلام ومفهوم الحشو ينظر : مارتينيـــه ، أندريـــه : مبادئ اللسانيات العامة ، ص ١٨٣ ـــ ١٩٨.

[٤٦] انظر كوهن : بنية اللغة الشعريـــة ، ص ١٣٦. و يبدو أن المعنى البلاغي له هو " الإطناب " .

ضعيفة التوقع » [٤٧] ؛ أي أن ثمة علاقة عكسية ، إن صحّ التعبير ، بين التوقع من جهة وبين المفاجأة التي يحدثها ماهو غير متوقع من جهة أخرى ، فإذا زادت نسبة التوقع قلّت نسبة المفاجأة ومن ثم نسبة الانتباه [٤٨] . وهذه نتيجة وثيقة الصلة بالانزياح ؛ لأن كل انزياح فإنما هو انزياح بما يحققه من مفاجأة . وهناك من أدرك هذا الأمر وهو ريفاتير ، فكان ممّا عرّف به الأسلوب أنه « خيبة المفاجأة » كما مرّ معنا .

غير أنه قد يكون في مسألة الإبلاغ التي مرت آنفًا بعض اللبس مما يؤدي إلى الظن بأن الأدب داخل في دائرة الإبلاغ أو حتى الإعلام . وهذا غير صحيح طبعًا ؛ لأن الأدب ، فيما انتهت إليه النظرية الأدبية الحديثة ، لا يرمي إلى الإبلاغ بل إلى التعبير والإيحاء .. فكيف إذًا أمكن لهذه النظرية أن تدخل في علم الأسلوب ..؟.. سؤال كان شكري عيّاد قد انتبه إلى مؤدّاه وكفانا مؤونة الإجابة عنه . ذلك « أن نظرية الإعلام لا تبحث في محتوى الرسالة ، بل في شكلها فقط . [وهكذا] فسواء أكان المعنى الذي يراد توصيله جليلاً أو حقيرًا ، إخبارًا أم تعبيرًا .. فهناك هذا التفاوت في كمية " الإعـــلام " أو " كمية الحشو " بين عنصر لغـــويّ وآخـــر ؛ أي أن " الحشو " و " الإعلام " هنا لا شأن لهما بطبيعة الموضوع أو طبيعة المعنى . ومن ثم وجد علماء الأسلوب في مفهوم " الحشو " تفسيرًا وتقويةً لمفهوم الانحراف » [٤٩] . وربما كان مفيـــدًا أن نقارب بين هذا الكـــلام و بين ما كان موكاروفسكي قد تكلم عليـــه من " أمامية " تمثّل العناصر البارزة أو المنحرفة في النص و " خلفية " تظهر عليها تلك العناصر المنحرفة . على أن في كلام هذا الأخير لطفًا يفتقر إليه مفهوم " الحشو " حين يكون الكلام في الشعر ؛ إذ إن القول الشعري يتضمن الشعريّ المنحرف الذي يظهر من خلال سياق غير منحرف ، ولكنّ وجوده مهم لأنه يقوم بوظيفة تقوية الانحراف .

---

[٤٧] مونان ، جورج : مفاتيح الألسنية ، ص ١٣٥ــ ١٣٦.

[٤٨] انظر عياد : اللغة و الإبداع ، ص ٨١.

[٤٩] اللغة و الإبداع ، ص ٨٠ ــ ٨١.

و إذًا فوجوده لم يكن حشوًا . فإذا كان الحشو نقيضًا للانحراف لأنه لايؤدي إلى لفت النظر الذي يؤديه الانحراف فإن هذا يؤكد مرة أخرى أن الأشياء إنما تتميز بضدها . بيد أن مما تحسن الإشارة إليه أن مفهوم الحشو قد يكون فرضًا ذهنيًا خارجيًا لاوجود له في النص ، وحينئذ يغدو قريبًا من معيار اللغة العادية ؛ فلو أن ناقدًا ما راح يحلل بيتًـــا أو قصيدة يخلوان من الحشو فلا بد له حينئذ من أن يعيد تفكيك تلك القصيدة بما يجعله قادرا على أن يقارن بين شكلها الأصليّ وما آلت إليه بعد التفكيك .

وثمة معيار لفت رومان جاكوبسون الأنظار إليه . وتربطه ببعض مامضى من معايير صلة قوية . ويتمثل فيما دُعي بالعلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية (*) . فأمّا العلاقات الرأسيّة فتعتمد على تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص ، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارجَه ، كالعلاقة بين عالم وعـــلّامة ومعلم ومتعلم وعِلم وتعليم ... وكذا بين عالم وعارف وحَبْر وفقيه وجهبذ ... وكذا بينها وبين مضاداتها كجاهل وأمي وصانع وحرفي .. إلخ (٥٠) .

ومن الواضح أن المعيار في مثل هذه العلاقات هو معيار خارجيّ يعتمد على استدعاء كلمات ليست حاضرة في النص وإنما هي في حالة غياب in absentis كما سماها دوسوسير (٥١) .

ويبدو أن هذا النوع من العلاقات لاتظهر قيمته منفردًا دون التفات إلى النوع الآخر وهو العلاقات الأفقية التي تربط مابين أجزاء الكلام بعضها بالبعض الآخر في السياق الواحد ، فهي إذًا تخضع لقانون التجاور ، وتمتاز من التي قبلها بأنها علاقات حضورية كامنة في النص . على أن دوسوسير قد تردد ــ على ما قال شكري عياد ــ

(*) يُطلَق عليهما أيضًا تسمية : العلاقات الاستبدالية أو محور الاختيار ، والعلاقات الركنية أو محور التوزيع . انظر : المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٣٩ــ١٤٠.

(٥٠) انظـــر : شكري عيّاد : اللغة والإبداع ، ص ٤٢. و قارن بـــ و يلك و وارين : نظرية الأدب ، ص٢٢٥

(٥١) انظر : فصول في علم اللغة العام ، تر : أحمد نعيم الكراعين ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، (د.ت) ، ص ٢١٤.

« في اعتبار هذه العلاقات الأفقية راجعة إلى اللغة أم إلى القول . ومال أخيرًا إلى وضعها في منزلة بين بين ، فهي خاضعة إلى حدٍّ ما للنظام اللغويّ الذي هو حقيقة اجتماعية لا يمكن تغييرها من قبل الفرد ، وهي من جهة أخرى راجعة إلى حرية الفرد واختياره » [٥٢] .

وقد صاغ جاكوبسون نظريته في الأسلوب على أنه إسقاط للمحور الرأسي على المحور الأفقي [٥٣] . ولكن المبدع في هذا الإسقاط يُحدِث انزياحًا في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف مما يولّد الاستعارة ، بيد أن هذا الانزياح ما كان ليظهر إلا ضمن العلاقات الأفقية ، فإذا وافق أن كان في هذه العلاقات الأفقية انزياح آخر من كناية أو مجاز مرسل أو تشبيه مثلاً فقد صار لدينا في الجملة الواحدة انزياحان من شأنهما أن ينقلا الكلام من حيّز نفعيّ محدود ليدخلاه في رحاب غير محدود من التأثير والجمال . وغير خاف بعدئذٍ أن هذا الكلام في العلاقات الأفقية لم يكن ليختلف في كثير عما سبق من كلام على السياق .. و إذًا فليؤخذ مثل هذا الكلام على أنه توكيد لذاك .

وقد اقترح واحد من أتباع تشومسكي يدعى ثورن أن تُتَّخذ البنية السطحية والبنية العميقة أساسًا في تعيين الانزياحات . ومما يذكر أن هاتين البنيتين هما من أهم مقولات تشومسكي اللغوية ، فقد ذهب إلى أن « معظم الجمل لها بنيتان : بنية سطحية أو ظاهرية وأخرى تحتية أو عميقة . وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقـارنة بين هاتين الجملتين : « عقاب الله تطهير » و « عقاب المذنب تأديب » ؛ فالبنية الظاهرية واحدة في كلتيهما ، [أي أن كل واحدة منهما تحتوي على مبتدأ ومضاف إليه وخبر] ولكن البنية العميقة توضح أن " لفظ الجلالة " في الجملة الأولى هو فاعل العقاب ، و" المذنب " في الثانية هو من وقع عليه العقاب . كذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية و البنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي

---

[٥٢] اللغة و الإبداع ، ص ٤٣ .

[٥٣] انظر : المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب ، ص ١٤٠ .

يمكن أن تحمل أكثر من معنى : كما لو قلنا : « نقد العقاد » ، فالبنية الظاهرة لهذا التركيب (وهي التي يدل عليهـا الإعراب : مضاف ومضاف إليه) تحتمل بنيتين عميقتين : فإما أن يكون العقاد هو الناقد [فيكون ذلك من باب إضافة المصدر إلى فاعله] و إما أن يكون هو المنقود » (٥٤) من باب إضافة المصدر إلى مفعوله .

والجمل التي لا تطابق النحو مطابقة تامة يمكن ـــ حسب نظرية تشومسكي ـــ أن يكون السبب في عدم مطابقتها راجعًا إلى البنية الظاهرية أو إلى البنية العميقة : فمخالفة البنية الظاهرية مثل أن تقول : « عاصفة هبّتْ » فتبتدئ بالنكرة ، ومطابقة النحو تقتضي إمّا أن تقول : « هبت عاصفة » أو « العاصفة هبت » . أمّا مخالفة البنية العميقة فكما في الجملة [الشهيرة] : « إنّ أفكارًا خضراءَ [عديمة اللون] تنام بعنف » . ومن الواضح أن التغيير الذي أحدثه القائل في الحالة الثانية أبلغ منه في الحالة الأولى . وحتى لو خفّفنا ما في هذه العبارة من غلو مصطنع ، فاكتفينـا بالقول " نامت الأفكار " لبقي المعنى بين هذه الجملة و بين قولنا « هدأت الأفكار » أعمق من الفرق بين « عاصفة هبت » و « هبت العاصفة » (٥٥) . أما عن العلاقة بين الانزياح وهاتين البنيتين فقد رأى كمال أبو ديب أن الشعرية ـــ وهي عنده ناتجة من فجوة التوتر التي هي في رأينا معادل للانزياح ـــ تتجلّى في مدى التباعد والتغاير بين البنيتين بحيث كلما ازداد التباعد ازدادت الشعرية في النص ، وتخف هذه الشعريّـة بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما (٥٦) .

وأخيرًا فإن هناك من الباحثين نفرًا وجد في الإحصاء مقياسًا موضوعيًّا لتعيين الانزياحات . ويأتي بيير جيرو على رأس هؤلاء ؛ فقد رأى أن « الألفاظ ذاتَ التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب [قياسًا] إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد

---

(٥٤) عياد ، شكري محمد : اللغة و الإبداع ، ص ٥٣.

(٥٥) عياد ، شكري محمد : اللغة و الإبداع ، ص ٥٣ ـــ ٥٤.

(٥٦) انظر: في الشعرية ، ص ٥٧.

كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب »[٥٧]. وقد نقل كوهن تعريف جيرو للأسلوب بأنه « انزياح يعرف كميًّا بالقياس إلى معيار »[٥٨]. وأيّد شكري عياد ذلك فقال « إن المقياس الكميّ نافع في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها ، فالشكل اللغوي المفضل ، والذي نعده بناءً على ذلك أكثر قبولاً ، وأعلى درجة في الفصاحة ، هو الشكل الأكثر استعمالاً » [٥٩] . والإحصاء نافع في تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافًا قويًّا عن نمط اللغة المعيارية . ولكن تكرارها هو الذي يمكن أن يؤدي بها إلى أن تكون انحرافًا . وهنا يدعونا شكري عيّـــاد إلى أن نتأمل بيت الأحوص :

وما كنت زوّاراً ولكنّ ذا الهوى   إذا لم يُزَر لا بد أنْ سيزور

ليقول معقبًا بعد ذلك : « لعلك توافق على أن التكرار هنا غير عادي ، فليس من المألوف أن ترد عليك ثلاث كلمات من أصل واحد في مقدار بيت من الكلام . لعلك تتردد في تسميته انحرافًا .. ولكنْ ماذا تقول في صيغة المبالغة " زوّار " وهي قائدة هذا الرتل ؟ إنها حقًّا قليلة الاستعمال قياسًا إلى " زائر " أو إلى الصفة المشبهة التي تدل على كثرة زيارة النساء ومجالستهن " زير " (*) . فهل تعدّها لهذا السبب انحرافًا ؟ أم لعلك تقول إن الصيغة مستعملة في موضعها الملائم فحسب ؟ فمهما يكن جوابك فلا شك أن لهذه الكلمة في هذا الموضع قيمة تعبيرية ، أي أنها سمة أسلوبية » [٦٠] .

ومن الواضح أن الناقد الكبير قد انزاح في هذا النص عن أصل موضوعه وهو المقياس الكمي ، فراح يتكلم على " زوّار " وما يمكن أن يكون في استعمالها من انحراف ؛ إذ يلوح أنه لم يستطع أن يطمئن إلى هذه النتيجة التي ابتغى الوصول إليها

---

[٥٧] مونان ، جورج : مفاتيح الألسنية ، ص ١٣٥.

[٥٨] بنية اللغة الشعرية ، ص ١٦ ــ ١٧.

[٥٩] اللغة و الابداع ، ص ٨٦.

(*) في الأصل " زئر " و الصحيح ما أثبتناه .

[٦٠] اللغة و الإبداع ، ص ٨٧.

والتي تتمثل في تسمية ورود هذه الكلمات الثلاث انحرافًا . والحق أنه ، فيما يبدو من كلامه اللاحق ، ليس مقتنعًا بهذا المقياس الكميّ ، فهو يقول : « و لكننا لا نرى الاحتكام إلى المقياس الكمي وحده . حقًّا إنه إذا طبق على عمل كبير أو على الأعمال الكاملة لكاتب أو شاعر ما فقد يوصل إلى نتائج مهمة عن عالمه الفكري (على نحو ما استبان لأولمان من دراستين له كثرة استعمال كورني لكلمات " الجدارة " و " الكرامة " و " الواجب " و " الفضيلـــة " و " الكرم " و " المجد " وكذا كثرة استعمال بودلير لكلمة " الهاوية ") ، ولكنّ التتبع الإحصائي لمثل هذه الكلمات التي تسمى " الكلمات المفاتيح" إن لم يكن مرتبطًا بانحراف ما فالأكثر احتمالاً أن دلالته ستبقى منحصرة في الكشف عن انشغال فكريّ للكاتب ، قد يكون واعيًا ، بل وسطحيًّا ، وبعيدًا عن مركز الإبداع الفني الحقيقي ... [وقد تكون] بعض هذه " الكلمات المفاتيح " التي نستخرجها بالاحصاء مجرد لوازم » (٦١) .

و هكذا فإن شكري عياد يحذّر « من الاعتماد على إحصاء الكلمات . فقد تكون " الكلمة المفتاح " غير حاضرة على الإطلاق في النص ، قد تكون غائبة عن النص ، مثل " جودو " بيكيت ، وهي مع ذلك تسيطر على حركته » (٦٢) ، وقد تكون هناك كلمات متكررة ، غير أن تكرارها لا يعني شيئا كثيرًا لأن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك كأن تتكرر مثلا لفظة " مفتش " في رواية بوليسية (٦٣) .

والحق أن الإحصاء لا يصح أن يكون مقياسًا عامًّا في تعيين الانزياح ، ولكن حين يكون مصدر الانزياح هو التكرار فحينئذ يمكن لهذا المعيار أن يفيد ، لا في تعيين الانزياح بما هو انزياح ، وإنما في تعيين درجته . وطبيعيّ أنّ تعيين الدرجة إنما يأتي في مرحلة تالية لاكتشاف الانزياح ؛ إذ إننا بعد أن نلاحظ أن ثمة تكرارًا لافتًا للنظر لأنه تكرار غير عادي ، حينئذ نلجأ إلى الإحصاء . وغالبًا ما يلجأ الباحث إليه كي

---

(٦١) اللغة و الإبداع ، ص ٨٧ ــ ٨٨.

(٦٢) اللغة و الإبداع ، ص ١٣١.

(٦٣) انظر: شبلنر ، برند : علم اللغة و الدراسات الأدبية ، ص ٧٠.

يؤكد للقارئ أن نتائجه تمتاز بالدقة ، لأنها قد اعتمدت على ما تعتمد عليه العلوم المعيارية . وهكذا فليس من الصحيح عندنا ما ذهب إليه سعد مصلوح حينما أرجع أهمية الإحصاء « إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية ، وبين السمات التي ترد في النص ورودًا عشوائيًّا ، أو ــ كما قال ج . ن . ليتش Leech ــ إلى قدرته على التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في استعمال اللغة وبين الشطط الذي لا متعة فيه » [٦٤] . ومن الحق أن هذا تحميل للإحصاء بأكثر مما يحتمل ، فمن أين للإحصاء تلك القدرة على التمييز بين السمات الأسلوبية وبين غيرها من سمات عشوائية ، وهو نفسه لا تبتدئ مهمته كما هو معروف إلا بعد تمييز الوقائع ؟ فالباحث إذ يحصي يكون قبل ذلك قد ماز المنحرف من غيره . ومن ثم فقد كان كوهن أكثر قربًا من الواقع حين قال : « لن نطلب من الإحصاء أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده ، بل يكفيه أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تأمل بعض الأمثلة المتميزة » [٦٥]، و يتأكد هذا بما ينقله عن جريماس الذي يقرر أن « المشكل الحقيقي في الأسلوب ذو طبيعة نوعية لا كمية » [٦٦] .

ومن الممكن القول بأن الإحصاء إذا كان له أن يفيد فإنما يفيد خاصة في معرفة مستويات الانزياح وفروقاته عند شعراء ينتمون إلى عصور ومذاهب شعرية مختلفة . وأقرب مثال على ذلك ما صنعه كوهن حين قارن ورود النعوت المنافرة عند ثلاث مجموعات من الشعراء تمثل كل واحدة منها اتجاهًا شعريًّا قائمًا بذاته ؛ فأمّا المجموعة الأولى ــ وتضم الشعراء الكلاسيين : كورني وراسين وموليير ــ فبلغ معدل ورود النعوت المنافرة فيها ٣،٦% فقط . وأما المجموعة الثانية ، التي تضم الرومانسيين أمثال لامرتين وهيكو وفينيي ، فبلغ المعدل عندها ٢٣،٦% ، في حين بلغ المعدل عند

---

[٦٤] الأسلوب ؛ دراسة لغوية إحصائية ، ص ٥١.

[٦٥] بنية اللغة الشعرية ، ص ١٨ وقارن بـــ شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٧٠.

[٦٦] المرجع السابق ، ص١٧.

المجموعة الأخيرة التي تضم رمزيين من مثل رامبو وفيرلين وملارمي ٤٦،٣% [٦٧]، وغير خاف أن فائدة الإحصاء ههنا تنحصر في تبيان درجة الانزياحات عند كل مجموعة ، مقارنة بما هو موجود عند المجموعات الأخرى ، ولكنّ هذه الطريقة ، وإن لجأ إليها كوهن على نطاق محدود ، طريقةٌ شاقّة وعسيرة المنالِ في تطبيقها على نصوص كثيرة بله عصورًا أدبية برمّتها .

وصفوة القول إن من الأجدى على البحث الأسلوبيّ ألا يبـــالغ في اعتمادها وألا تجعل غاية في ذاتها ، فهي لا تعدو أن تكون وسيلة من جملة وسائل قد تفيد بعض الأحيان ، وقد تخفق في أحايين كثيرة . وربمًا لم يكن مبالغة أن يذهب المرء إلى القول بأن بين الإحصاء والتحليل الأسلوبي ما يشبه التضاد .

وبعد: فربما أمكن القول بعد كل الذي مضى : إن الانزياح ، إذ هو يقوم على المفاجأة والتغير وعدم الثبات ، فإنه من البديهيّ أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائمًا ، ومن ثم فلا مناص من أن تتعاور مختلف المعايير في ذلك وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته . وإذ قد غدا شائعًا ومقررًا في الخطاب النقدي المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد ، وامتاز من كل ما سواه من نصوص بميزات تخصه هو وحده ، فإنّ هذا يؤكد مرة أخرى أن كل نص متفرد أصيل إذ هو يفاجئ قارئه بما يخرج عن المألوف فإنما يستلزم في نقده وتحليله أصالةً ينبغي لها أن تطمح إلى أن توازن تلك التي هي فيه . وبالجملة فإن كل ما مرَّ بنا من معايير إن هي إلا منطلقات عامة وغير نهائية يستأنس الباحث الأسلوبي بها في تبيان الانزياح .

أما أولئك الذين وجّهوا ما وجّهوه من نقد لمفهوم الانزياح معتمدين على ما يزعمونه من صعوبة تحديد معيار له فلعل في هذه النتيجة مَقْنَعاً لهم إن هم راموا الاقتنـــاع .

---

[٦٧] انظر : المرجع نفسه ، ص ١١٨ ــ ١١٩.

« والنظام الجمالي يمنع الاعتياد باعتباره ضعفا في الإدراك » .

باتـــــر

« والمفاجأة من العناصر الجوهرية للصورة الفنية » .

جورج ديهاميل

وظيفة الانزياح

ربّما أدى بنا عنوان هذا المبحث إلى قضية طال اختلاف النقاد والمفكرين حولها قديمًا وحديثًا .. فقد كان ثمة تساؤل : هل ينبغي للأدب أن تكون له وظيفة ..؟.. وإذا كان الجواب بنعم .. فأية وظيفة تلك ..؟.. أما ذاك الذي ينكر أن تكون للأدب وظيفة.. فلربّما كان مصدر إنكاره أنه يعتبر الأدب لغوًا من القول ، أولى من وجوده عدمُه [*] ، ومثل هذا الرأي لا يستأهل كثير وقوف عنده والأولى تجاوزُه .

وإذاً فلْنَعُد إلى من يرى للأدب وظيفة لنرى أية وظيفة تلك التي يقصدها ..؟.. أهو يقصرها على غاية خلقية مثلما كان صنع أفلاطون فأدّى به ذلك إلى أن يرفض الشعر خاصة ؛ لأنه لم يستطع الوفاء بهذه الغاية [**] ؛ أو مثلما صنع تولستوي في أخرة من حياته حين راح « يدين كل فن لا يدعو مباشرة إلى وحدة الناس .. أو يظن بأن تذوقه مقصور على الدوائر الأرستقراطية والمثقفة وحدها » [١] .

---

[*] نذكر في هذا الاتجاه مثلا : جماعة " المطّهرين " Puritans ، وهي طائفة كانت تعادي الفنون عامة.
انظر : الربيعي ، محمود : في نقد الشعر ، ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٥، ص ٤٢

[**] انظر حملته الشهيرة على الشعر في الباب العاشر من " الجمهورية " ، تر : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٤.

[١] ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ص ١١١.

ولنتساءل بعد هذا : أيصح قصر الأدب أو الفن عامة على مثل هذه الغاية الأخلاقية كما أراد له أفلاطون وتولستوي وكثيرون غيرهما ..؟.. ثم ما الأخلاق ..؟.. أهناك مفهوم واحد يضم شتاتها ، أم لها مفاهيم كثيرة متباينة ..؟..

فأما السؤالان الأخيران فقد اختلفت الآراء في الإجابة عنهما اختلافا طويلا ليس ههنا مجال الخوض فيه (***) . وأما السؤال الأول فإننا نميل إلى القول بأنّ قصر وظيفة الفن على الأخلاق فيه حيف على الفن كبير ؛ لأن من شأن ذلك أن يحد من مفهوم الفن نفسه كما أن من شأنه أن يحدّ من حريته أيضًا . ودعنا نقل بأن الفن بما هو إبداع لا يقوم بغير الحرية . وهي مطلب تسعى الإنسانية ــ وإن يكن سعي حالم ــ إلى تحقيقه . أو ليس جديرًا بها إذاً أن تتخلص من قيد الضرورات لبلوغ ذلك ..؟.. أجل .. بيد أن قيد الضرورات هذا ما ينفك يلاحقها في حياتها الدنيا .. فيحجب عنها مطلبها الرئيس وغاية الغايات عندها . وإنها لمعضلة حيّرت الإنسانية وأعجزتها زمنًا طويلاً.. ولكنها أبت إلا أن تحتال على تلك القيود ؛ فكان أن أبدعت الفن .

والحق أن اعتبار الفن هو مجلى الحرية الإنسانية الممكن يستلزم فيما يبدو إزاحة كل شيء يحدّ من هذه الحرية أو يعكّر صفوها . ولعل ما جاء به أنصار مذهب " الفن للفن " من اعتبار الفن غاية في ذاته ومجردًا من كل غاية سواه لبس إلا من قبيل الخشية على هذا الفن من قيد الضرورات . ولا غرو إذًا إن هم رأوا في " الأخلاق " ما يشبه قيد الضرورات ؛ فراحوا ينأون بالأخلاق عن مجال الفن ، حتى قال قائلهم وهو تيوفيل جوتيه (١٨١١ــ١٨٧٢) ساخرًا : « لست أدري من القائــل ، ولا أعلم أين قيل : إنّ الأدب والفنون تؤثر في الأخلاق .؟. وأيّا ما كان فلا شك في أنه رجل شديد

(***) لعل في قول ريتشاردز التالي ما يدل على أن الخلاف كبير في الأخلاق؛ إذ يقول: "وليس بين مصائب الانسان مصيبة أدهى من إيمانه بمبادئ أخلاقية عتيقة . انظر مثلا إلى النتائج الوخيمة التي تترتب على الإيــمان بفضيلة بالية مثل الوطنيــة في الظروف الحديثة .. " . مبادئ النقد الأدبي ، ص ١٠١ وانظر كذلك ص ١٠٣ و ما تلاها.

الغباء » [٢] . ولكنّ هناك من فهم من مذهب الفن للفن أنه يرى بين الفن والأخلاق تناقضًا . والحق أن لا تناقض ؛ سوى أن الفن أوسع بكثير من الأخلاق .

ثم كان أن رأى مصطفى بدوي في مقدمته لترجمة كتاب ريتشاردز " مبادئ النقد الأدبي " أن هذا الأخير بكتابه المذكور « قضى بصفة قاطعة على نظرية الفن لأجل الفن ، فلم تقم لها بعد هذا الكتاب قائمة » [٣] . ويبدو للناظر أن هذا حكم لم يعتمد على النظر الدقيق ، كما أنه حكم تكشف ضعفه تلك الاتجاهات الكثيرة التي نجمت في هذا القرن والتي ترى أن الأدب أمر مقصود في ذاته ، وإذا كانت له من غاية فلن تكون سوى « إرادته في المتعة » على ما يقول بارت [٤] . ثم إن الاهتمام بالناحية الشكلية ـــ وقد كثر في هذا القرن ـــ لهو أكبر معاضد لمذهب الفن للفن ، وفي هذا يقول تودوروف : « إن الصفة الوحيدة المشتركة بين كل الصور البلاغية هي قتامتها ؛ أي اتجاهها لجعلنا نستقبل الخطاب نفسه وليس معناه فقط » [٥] . وأكثر من ذلك فإن فيما ساقه ريتشاردز من كلام في معرض رده على الدكتور برادلي أحد منظّري " الفن للفن " ما يؤكد أن اتجاه الفن للفن في هذا القرن والذي سبقه هو الاتجاه السائد بين النقاد ، فهو يقول : « ولعل النقطة الرابعة [من كلام برادلي] ذات أهمية أعم، إنها في الواقع موضع الخلاف الحقيقي بين نظريتنا و النظرية التي يشاء أن يؤمن بها الدكتور (برادلي) **والغالبية العظمى من النقاد المحدثين** . وهذه النقطة هي التي عبر عنها في آخر جملة من كلامه الذي اقتبسناه هنا ، فهو يقول : « ليست طبيعة الشعر في كونه جزءا أو صورة من العالم الحقيقي .. وإنما هي في كونه عالما قائما بذاته كاملا ومستقلا . ولكي تمتلك الشعر تمامًا يتحتم عليك أن تدخل هذا العالم وتراعي قوانينه وتتجاهل إبان ذلك كل ما يخصك في العالم الحقيقي الآخر من معتقدات وغايات

---

[٢] هويســـمان ، دينـــيس : عـــلم الجمال ، تر : أميرة حلمي مطر ، ط سلسلة الألف كتاب القاهرة (د.ت) ، ص ١١٩.

[٣] مقدمة الترجمة ، ص ٣٣.

[٤] لذة النص ، تر : منذرعياشي ، ص ٣٩.

[٥] إيفانكوس ، خوسيه : نظرية اللغة الأدبية ، ص ١٨٥.

وظروف خاصة » [٦] . وعلى الرغم من أن ريتشاردز قد حاول أن يردّ في نحو صفحتين على قول برادلي هذا ، فإنه قد أخفق ــ فيما يبدو ــ مما يؤدي إلى ازدياد العجب من مصطفى بدوي كيف رأى أن ريتشاردز « قضى بصفة قاطعة على نظرية الفن لأجل الفن فلم تقم لها ... قائمة » ، وهل لمثل هذه الصيغ الجازمة أن تصح في مجال الفن بعامة ؟.. .

وبعد فقد أردت لهذه الفذلكة ــ إن جاز التعبير ــ أن تكون مدخلا إلى ما نحن بصدده من وظيفة الانزياح .. فإذا كان ما مضى قد تركّز على وظيفة الأدب من حيث هي مفهوم عام اختلف فيه إن كانت له غاية ما ورائية أم لا ، فإنّ وظيفة الانزياح تختلف عن ذلك من حيث هي تخدم ــ في المقام الأول ــ النصَّ وتلقي النصّ .

ولا حرج في أن نسارع إلى القول إن الوظيفة الرئيسة التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح ، إنما هي " المفاجأة " . وغنيّ عن البيان أن مفهوم المفاجأة مرتبط أصلاً بالمتلقي ، وهو الذي أولته الأسلوبية وغيرها من المدارس النقدية عناية خاصة ، بل أدخلته ضمن دائرة الإبداع ، بعد أن لم يكن له في العصور السالفة كبير اعتبـــار .

والحق أن الاهتمام بالقارئ المتلقي ليس بدعًا من الأمر ؛ لأن القارئ هو من يوجَّه إليه النص ؛ وهو من ثم الذي يحكم على قيمته بعامة ؛ لا بل إنه شريك المؤلف في تشكيل المعنى ، ومن ثم فلا غرو أن وجدنا المناهج النقدية الحديثة على اختلاف اتجاهاتها تعنى بطريقة استقبال القارئ للنص ، وكذا ما يقوم بينهما من تفاعل . وثمة من يرى أن هذا الاهتمام بالقارئ ابتدأ على عهد إدجار ألن بو (١٨٠٩ــ١٨٤٩) [٧] . بيد أن هذا الاهتمام لم يقو إلا في هذا القرن ؛ وإن شئنا الدقة قلنا في النصف الثاني منه ، فقد ذكر إيفانكوس في فصل مهم عقده لـــ " شعرية التلقي " أن هذه الشعرية أخذت

---

[٦] مبادئ النقد الأدبي ، ص ١٢٥. والتأكيد من عندي.

[٧] انظر : الواد ، حسين : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، ضمن كتابه : في مناهج الدراسات الأدبية ، ص ٦٧

تنافس " شعرية النص " التي سادت في النصف الأول من القرن والتي حلت هي الأخرى محل " شعرية المرسل " التي كانت سائدة فيما مضى من عصور [٨] .

ولئن بدا للناظر أنّ شعرية التلقي قد رجَحت قليلا في العقود الأخيرة ، فإن ذلك لا يعني غلبةً لها على شعرية النص ، لأن كل واحدة من الشعريتين تعاضد الأخرى . وهكذا فثمة من يرى أن كل نظرية للنص إنما هي نظرية للقراءة [٩] . ولكن الناقد السميوطيقى أمبرتو إيكو أراد أن يعكس المقولة فرأى عام ١٩٧٩ أن كل نظرية للقراءة هي نظرية للنص [٩] ، فالنص ــ على ما يقول ــ « واقع معقد ما دام مشوبا بعناصر " غير مقولة " تجسدها عملية القراءة . وهذه الفضاءات التي على بياض ليست مكانا للانتشار الخيالي أو الاعتباطي ؛ ذلك بأنّ مما ينسب إلى طبيعة النص كونه آلية كاتمة تتوقع في إرسالها العاديّ ذاته زيادة المعنى الذي يضيفه المتلقي إليه . فالنص ناتج ينبغي أن يشكل وضعه التفسيري جزءا من آليته التوليدية ذاتها . ولهذا فإن أي نص يجب أن يتوقع " قارئا نموذجًا " قادرًا على أن يتعاون في التجسيد النصي بالطريقة المتوقعة منه [أي من النص] ، وأن يتحرك تفسيريًّا مثلما تحرك توليديًّا » [١٠].

على أن هذا الذي يقوله إيكو لا يكاد يخرج بعامة عما جاءت به التفكيكية ، وهي التي بلغ الاهتمام بالقارئ عندها أوجه حين نادت بـ " موت المؤلف " كي يبقى النص بعدئذ وجها لوجه مع القارئ ، ولعل هذا هو أشهر ما جاءت به التفكيكية ؛ إذ إنها لم تأت ــ كما يقول إيفانكوس ــ بنظرية عن اللغة الأدبية بل جاءت بطريقة لقراءة النصوص [١١] .

---

[٨] انظر : نظرية اللغة الأدبية ، ص١٢١. وللتوسع في شعرية التلقي ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي ؛ مقدمة نقدية ، تر : عز الدين إسماعيل ، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٤

[٩] انظر : المرجع السابق ، ص ١٣٥.

[١٠] المرجع نفسه ، ص١٣٦ و للتوسع انظر : راي ، وليم : المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، تر : يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد عام ١٩٨٧ ، ص ١٤٠ ــ ١٥٨

[١١] انظر : المرجع نفسه ، ص ١٤٧.

ويمكن أن تنضاف إلى ذلك مقولة ديريدا في " الاختلاف المرجأ " [١٢] الذي يعني تعارض العلامات بحيث تختلف كل واحدة عن الأخرى ، وبحيث تقود كل واحدة إلى أخرى في النظام الدلاليّ دون الوقوف النهائيّ على معنى محدد . وبهذا يريد ديريدا الحدّ من هيمنة فكرة الحضور ، إذ إن ماهو حاضر في النص من دوال لا يكفي وحده في الوصول إلى مدلولاته ، فثمة ماهو غائب من تلك المدلولات غير موجود، وسبب ذلك الغياب هو اختلاف الدوال مع المدلولات ، وهو اختلاف يؤدي إلى أن تظل المعاني غير محدودة ولا تعرف الاستقرار أو الثبات ، ومن ثم تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف [١٣] .

وبالجملة فإن الناظر في خارطة النقد المعاصر يلحظ بيسر مدى اهتمام هذا النقد بفعل القراءة . فأما هذا الذي أتينا على ذكره فليس يعدو أن يكون أنموذجًا لذاك الاهتمام . وقد كان الإتيان عليه ضروريًّا ونحن نتحدث عن " المفاجأة " التي قلنا إنها ترتبط بالمتلقي أوثق ارتباط ، وقلنا قبل ذلك إن الانزياح هو ما يحدثها أو هي وظيفته الرئيســة .

والآن .. أفلا يجوز أن يشتط بنا الخيال قليلا فنقول إن هذا الاهتمام بالمتلقي أو القارئ ربما كان في بعض منه نتيجةً لهذا الاهتمام بالانزياح الذي كثر في أدب الحداثة وفي الفكر النقدي أيضًا ..؟.. أوَليس الانزيــاح بعامة إنما هو يستهدف القــارئ ..؟.. و إذاً فلا غرو أن نرى الفكر النقديّ يلتفت إلى هذا القارئ بالدرس والتحليل . وطبعاً فليس متوقعًا أن يكون ما جاء به هذا الفكر النقدي حول القراءة سائغًا كله ، ولكنّ فيه نظرات وآراء وتحليلات تستأهل التوقف عندها و التبصُّر بها .

على أن ثمة نظرية ترتبط أشد الارتباط بما نحن فيه من " المفاجأة " وإن شئتَ فهي أيضًا ترتبط أشد الارتباط بالمتلقي وتلك هي " نظرية الإعلام " التي مضى

---

[١٢] انظر بحثه الذي بهذا العنوان ، تر : هدى عياد ، فصول مج ٦ ع ٣ / ١٩٨٦.

[١٣] انظر: إبراهيم ، عبد الله ، ورفيقيه : معرفة الآخر ؛ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، ط ١ المركز الثقافي العربي ، بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩٠ ، ص ١١٨ ــ ١٢٠ وقد وفّق شوقي ضيف أيما توفيق إذ وصف معاني الشعر بأنها " سيّالة " انظر كتابه : في النقد الأدبي ، ط دار المعارف بمصر ١٩٦٢، ص ٣٤.

الحديث عنها في " المعيار " مما لا نود تكراره هنا ، ولكننا نشير بإيجاز إلى أن نسبــة الإعلام ، التي قررت النظرية أنها تزداد من ورود غير المتوقع ، لم تكن لتحدث لولا ما يحدثه غير المتوقع هذا من مفاجــأة تؤدي إلى استنفار المتلقي وربما إلى امتلاكه بحيث يستقبل الرســالة الإعلامية بكل انتباه . أمّا الشــعر ــ وقد عرفنا أنه لا يقصد إلى الإبلاغ أو الإعلام ــ فإن تأثيره وإيحاءه يغدوان أكبر وأشد كلما انحرف هذا الشعر وانزاح عما هو مألوف أو متوقع وسينطوي حينئذ بالضرورة على ماهو مفاجئ .

ولعل فكرة المفاجأة لم تعد غريبة مذ أعطاها السرياليون كل بعد في الإبداع ، فهي عندهم منطلق الإبداع ، وهي كذلك مختتمه أيضًا ؛ إذ لم يكن الكاتب السريالي بقادر على « الكتابة إلا أن تغمره المفاجأة » [١٤] ليقوم هو من ثم بتحويلها إلى مفاجأة تغمر المتلقي . وهكذا فقد جعل السرياليون المفاجأة غاية في ذاتها ليس من ورائها ولا من بعدها غاية ، فترى بروتون مثلا يقول في هذا الصدد : « يجدر البحث عن المفاجأة للمفاجــأة نفسها بحثًا غير مشروط » [١٥] ، ثم إنهم وجدوا فيها غايــة الحرية ، وفي هذا يقول بروتون أيضًا : « إن الصورة وحدها ، بما تحمله من مفاجآت غير متوقعة ، هــي التي تعطيني مدى الحرية الممكنة . وهذه الحرية من الكمال بحيث تثير فيّ الرعــب » [١٦] .

وقد يلوح للناظر في هذا الكلام على المفاجأة شيء من المبالغة ولا سيما أنه كلام صادر عن قوم عُرفوا بغلوّ في أفكارهم وفي أفعالهم .. بيد أن ما قالوه في المفاجأة شاركهم فيه كثيرون ؛ فقد مرّ بنا قول أرسطو الذي يجعل « الدهشة هي أول باعث على الفلسفة » [١٧] . و يبدو أن جان ماري جويو استوحى كلام أرسطو فقال هو أيضًا ما نصته : « إن العلم يبدأ بالدهشة و ينتهي بالدهشة و من الدهشة إنما ينشأ

---

[١٤] كاروج ، ميشيل : أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ص ١٢٥.

[١٥] المرجع السابق ، ص ١٢٦.

[١٦] فضل ، صلاح : علم الأسلوب ، ص ٢٣٩.

[١٧] رابوبرت ، ا . س : مبادئ الفلسفة ، ص ٣.

العلم والفلسفة جميعًا " [18] ، ونضيف إلى ذلك هنا ما أورده برجسون من « أن الكون إذا كان خاليًا من المفاجأة والاختراع والإبداع كان وجود الزمان باطلاً " [19] . كما يضاف إلى ذلك قولٌ لأحد مفكري الألمان مؤداه : أن الدهشة هي أسمى مافي الوجود وإنما وجد الإنسان لكي يندهش [20] . وعلى هذا فإن من لم يرزق متعة الدهشة يكون في حكم من هو غير موجود ، لأن الوجود قرين الدهشة ، والإحساس بالدهشة هو البرهان على الوجـــود . وبذا نكون قد ربطنا قول برجسون بما تلاه برباط يشبه أن يكون رباطًا جدليًّـــا . فإذا أقررنا بذلك لم نر من الغرابة أن يُنظر إلى المفاجأة على أنها العنصر المهم في تقدم العلوم أيضًا . وفي هذا يقول م . جيفيه : ينبغي « أن ننظر إلى المفاجأة، [التي تنجم] عن صورة جديدة أو تآلف جديد للصور ، على أنها العنصر الأكثر أهمية في تقدم العلوم الفيزيائية ؛ ذلك بأن الدهشة إنما تحفز المنطق ، وهو دائم البرودة إلى حد ما ، وتضطره إلى إقامة تناسقات جديدة .. » [21] .

وإذا كان لنا أن نتحول من حيّز العلوم المادية إلى رحاب الشؤون الروحية والحدسية فإننا سنعثر على كلام مدهش قاله سهل بن عبد الله التستري عن المعرفة الصوفية ، ونصه : أن « المعرفة غايتها شيئان : الدهش ، والحيرة » [22] . ويبدو أن الفنان يشبه الصوفي في أنه يدهش لرؤية الأشياء كأنما هو يراها أول مرة ، بيد أنه لا يحار في نقل إحساسه بها . فإذا سلّمنا بأنّ الفن هو نقل للإحساس بالأشياء كما تُدْرَك أولاً ، لا كما تُعْرَف بعدئذ ، فإن ذلك يعني أنّ نقل الإحساس بها يقتضي أن يكون أيضا نقلا غير مألوف ، وبذا ندرك مدى أهمية المفاجأة .

وهكذا أدركت معظم الاتجاهات النقدية الحديثة مدى ما للمفاجأة من أثر ؛ فراحت تركّز على العناصر التي من شأنها أن تولد هذه المفاجأة .. ولعلها وجدت في

---

[18] مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٢٥

[19] التطور المبدع ، ص ٤٠.

[20] انظر : ماهر ، مصطفى : صفحات خالدة من الأدب الألماني ، دار صادر بيروت ١٩٧٠، ص٣٨٧.

[21] كاروج ، ميشيل : أندريه بروتون ، ص ١٢٦.

[22] القشيرى ، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن : الرسالة القشيرية ، تح : عبد الحليم محمود ومحمود ابن الشريف ، ط ١ دار الكتب الحديثة القاهرة ١٩٦٦ ، ٢ / ٦٠٥.

مفهوم الانزياح مصدرًا وموئلاً لتلك العناصر. وهكذا أيضًا أصبحت درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه هذا الإبداع من دهشة ومفاجأة تنشأان في الغالب من ضم عناصر لايُتَوقع جمعها في صعيد واحد . وطبيعي أن مثل هذا الأمر يحتاج ممن يُقْدِم عليه إلى شجاعة بالغة . فأما ذاك الذي يخشى ويحذر .. فقد صح عليه رثاء الكاتب الإسباني بايي أنكلان إذ قال : « يا لَـشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يومًا على أن يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل [أبدًا] » (٢٣) . ومن الأكيد أن هذا الذي استحق الرثاء قد ضعفت فيه قوة التخيل والتخييل فلم يستطع التحليق في سماء الإبداع ، أو لم يستطع اكتشاف بعض من مجهول الآفاق ، و إذًا فليس له إلا أن يرضى بما حوله وبما هو ناجز بين يديه، وهذا لن يجعل منه شاعرًا .

لا غرو بعدئذ أن نجـد ناقدًا يدعى كيبدى فارجا قد عرّف الأسلوب بأنه المفاجأة (٢٤) أو أن نجد آخر هو جاكوبسون يعرّفه بأنه الانتظار الخائب defeated expectaney(٢٤) . والانتظار الخائب هنا لا يعدو أن يكون مفاجأة يُنتجها ــ في رأي جاكوبسون ــ « تولّد اللامنتظر من خلال المنتظر » (٢٥) ؛ أي أن المفاجأة التي تنبثق من " اللامنتظر " ما كان لها أن تنبثـق وتفعل فعلها لولا التوقـع الذي يعتمـد على " المنتظر " . وإذا شئنا التمثيل لهذه الفكرة قلنا إن المفاجأة لا تكمن في المثل المعروف « إذا كنت في روما فافعل كما يفعل الرومان » ، بل هي تكمن في القول : « إذا كنت في روما فافعل كما يفعل اليونان » . وهكذا .. على أن مما تحسن الإشارة إليه هو أن جاكوبسون ماكان ليختلف عن أصحابه الشكلانيين في اعتبـار أن المعيار لكل تقييم جمالي إنما هو الجدة والمفاجأة (٢٦) .

ثم جاء ريفاتير بعد جاكوبسون ، فحدد الأسلوب اعتمادًا على أثر الكلام في المتلقي ، وعرّفه « بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحَمْل القارئ على الانتباه

---

(٢٣) فضل ، صلاح : نظرية البنائية ، ص ٤٥٦.

(٢٤) انظر: مونان ، جورج : مفاتيح الألسنية ، ص ١٣٥.

(٢٥) انظر: مونان ، جورج : مفاتيح الألسنية ، ص ١٣٥.

(٢٦) انظر : ويليك و وارين : نظرية الأدب ، ص ٣١٩.

إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص ، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة ، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز » [٢٧] . ثم أكد « أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًّا بحيث [إنها] كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس [المتلقي] أعمق » [٢٨]. وقد أكمل نظريته بما أسماه " مقياس التشبّع " . وهو مفهوم يرتبط بالمتلقي ، ومعنـــاه أن الطاقة التأثيرية لخاصيـــة أسلوبية تتناسب تناسبًا عكسيًّـــا مع تواترها ، فكلما تكررت نفس الخـــاصية في نص ضعفت مقوماتهـــا الأسلوبيـــة [أي] أن التكـــرار يفقدها شحنتهـــا التأثيرية تدريجيًّا » [٢٨] ؛ لأن النص ومن ثم المتلقي يكونان قد وصلا إلى حالة من التشبع لهذه الخاصية فلا يعودان يطيقان إبرازها بما هي خاصية مميزة .

والآن – وقد اتضح أثر ما ينتجه الانزياح من مفاجأة للمتلقي – فإنّ للمرء أن يتساءل مخصصًا القول : فلم هذه المفاجأة ..؟.. وما وظيفتها ..؟..

وقد أجاب عن ذلك ريفاتير فرأى أن الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ [٢٩] . وعلى هذا الغرار قال شكري عياد : « والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه ... وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العاديّ للغة ، فأنت في حديثك العادي تستطيع أن تلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كي تنبه سامعك على فحوى الرسالة : من استخدام النبر ، والتعبير بحركات الوجه ، والإشارة باليدين ، إلى هز ذراع سامعك أو كتفه أحيانًا ، إذا كنت في حالة انفعالية تدفعك إلى ذلك أو تجعله مقبولا منك ... وإذا كانت هذه الحركات والنبرات في لغة الحديث لا تفعل فعلها إلا لكونها خارجة عن المألوف ــ فالمرأة الشكّاءة البكّاءة لا تلفت نظر زوجها إليها مهما تتنهد ، والإنسان الذي لا يفتأ يجذب كمّ محدِّثه لينصرف إليه لا يزيد على أن يضجره ويسخطه ــ فكذلك وسائل

---

[٢٧] المرجع السابق ، ص ٨٣.

[٢٨] المرجع نفســـه ، ص ٨٦.

[٢٩] عياد ، شكري محمد : اللغة و الإبداع ، ص ٧٩.

اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العاديّ ؛ أي بفضل ما فيها من الانحراف » [٣٠] . ثم يخلص عياد من هذا إلى محاولة تعليل كثرة الانحرافات في الأدب المكتوب عنها في الأدب الشفوي ، فيرى « أن الانحراف في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارئ ، أما في الأدب الشفوي فهو وسيلة واحدة بين وسائل عدة ... [ولعل هذا يفسر لم كانت] الآداب القديمة ، التي هي أقرب إلى التراث الشفوي ، يقل فيها الانحراف بالقياس إلى الآداب الحديثة التي أصبحت تعتمد على [وسيلة] الكتابة » [٣١] .

على أن عيادًا ـ وقد أورد رأي ريفاتير في أن الانحراف حيلة لجذب انتباه القارئ ، وأيّده في ذلك كما رأينا من نصه الطويل ـ يرى « أنّ هذا جانب واحد للانحراف ، وأنّ الجانب الآخر والأهم هو لزوم الانحراف لتحقيق الأثر الكلي للنص » [٣٢] . ولسنا ندري على وجه الدقة كيف يؤدي الانحراف إلى تحقيق الأثر الكلي للنص ؟.. ولكن لعل المراد ههنا هو بلوغ النص تمام تأثيره ، بالانحراف .. بحيث لو خلا منه نص لما جاز له أن يكون في عداد الراقي من النصوص [*] . ويمكن القول بعبارة أخرى : لعله أراد أنّ القدْر الأعظم من تأثير النص إنما هو عائد إلى ما فيه من عناصر مستحدثة ، وهي العناصر التي يصح القول بأنها هي سمات الفردية التي ينبغي للفنان المبدع أن يتسم بها ويسمو والتي فيها تكمن القوة التي تجتذب القارئ نحو إبداعه . وكان موكاروفسكي قد انتهى إلى مثل هذه النتيجة حين رأى أن « الميل إلى الرسالة إنما جاء نتيجة لانحراف أو خرق لعرف » [٣٣] . وهذه النتيجة لا تخرج عما كانت الشكلانية الروسية اعتمدته حين رأت أن المعيار الذي به

---

[٣٠] اللغة و الإبداع ، ص ٨١.

[٣١] المرجع السابق ، ص ٨١ ـ ٨٢.

[٣٢] المرجع نفسه ، ص ٧٩.

[*] لعل مما يؤكد هذا قولَ عياد : إن الأثر الأدبي إذا كان ممتازا فإنه يفاجئ القارئ بما يخرج عن مألوفه فتكون الحاجة إلى الجهد في فهمه مناظرة لما فيه من أصالة . دائرة الإبداع ، ص ٤٥

[٣٣] روبي ، ديفيد . جفرسون ، آن : النظرية الأدبية الحديثة ، ص ١٠٠.

تقوّم أصالة الأدب إنما يتمثل في الجدة والمفاجأة ، فنحن لا ننتبه إلى الكلمـــات وما ترمز إليه إلا إذا وضعت معا على نحو جديد مدهش [٣٤] .

وعلى حين جادل جاكوبسون في آخر أعماله بأن الميل إلى الرسالة إنما جاء نتيجة لتناسق خاص للنص الشعري ، فإنه أقر على الرغم من ذلك بأن الميل إلى الرسالة يقود إلى إدراك متجدّد للواقع عن طريق توليد وعي متجدد بأشكال الدلالة التي تعبر عن الواقع بإحكام [٣٥] . ومن الواضح أن " الإدراك المتجدد " هنا هو الغاية من كل الرسالة . ولعل هذه الغاية تتوافق أيضًا والغاية التي يرمي إليها الانحراف فيما يرمي ؛ لأن ما يرمي إليه الانحراف هو " الإدراك المتجدد " أيضًا . وربما كان في هذا الإدراك المتجدد ما يؤدي إلى أن يحقق النص أثره الكلي مثلما كان ارتأى عياد آنفا.

لِـــيكنْ شأن المفاجأة التي ينتجها الانحراف أو الانزياح كشأن الشعر نفسه ، غير محكومة بأداء وظيفة محددة ، وغير ملتفت فيها إلى تأدية غاية سوى توليد الغبطة والإمتـــاع . وهذا لا يناقض ما ذكره ريفاتير وعياد من أن وظيفة الانزياح هي جذب الانتباه ؛ لأن جذب الانتباه مرحلة أولى للوصول إلى الإمتـــاع .

---

[٣٤] انظر : ويلك و وارين : نظرية الأدب ، ص ٣١٩.

[٣٥] انظر : روبي و جفرسون : النظرية الأدبية الحديثة ، ص ١٠٠.

الخاتمة

كان من أهم أهداف هذا البحث امتحان مفهوم كثر عنه الحديث في العقود الأخيرة من القرن العشرين . و قد أظهر البحث أن لهذا المفهوم من القوة و الرسوخ ما يجعله يثبت لأقوى امتحان ؛ فأول شيء من مظاهر تلك القوة و الرسوخ تأكيدنا أن الانزياح مظهر عامّ لا يخصّ الأسلوب فحسب ، بل هو يشمل الكون و الإنسان معًا ، و بذلك يتسنّى التخفيف من غلواء من ينجو بالأشياء نحو الجمود و الثبات .

ثم ابتدأ الفصل الأول من البحث الخاص بدراسة الانزياح من الخارج . وهنا شرعت في تأصيل مصطلحاته التي ثبت أنها من الكثرة على نحو كبير ، فاقتضى ذلك عقد تمايز و مفاضلة بينها . ولم يكن إيثارنا للانزياح إلا عن اقتناع بأنه الأصلح و الأوفر حظًّا للانتشار . ثم راح البحث يلتمس عقد مقارنة بين كل من مفهومي الانزياح و الاختيار على أساس ما بينهما من تقابل و تشابه . و اهتم البحث بتأريخ الانزياح عند الغربيين ، وكان مما خلص إليه أن بوادر الانزياح كانت حاضرة في الفكر الغربيّ قديما من قبل انبثاق الدراسات الأسلوبية . فلمّا جاءت هذه الدراسات زاد المفهوم رسوخًا و عمقًا . و تلك فكرة تبعد عن المفهوم ما يمكن أن يُظَنَّ به من أنه بدعة مستحدثة ، ثم التفت البحث إلى دراسة الانزياح من داخله ، فبحث أنواعه و معياره و وظيفته . واهتم من أنواعه بنوعين اثنين رأى فيهما أهم الأنواع ؛ لأن بإمكانهما أن يشملا كثيرًا من أجزاء النص ، فأمّا النوع الأول المسمى الانزياح الاستبدالي فتمثل الاستعارة أهم مظاهره ، في حين يمثل التقديم و التأخير أهم مظاهر النوع الآخر المسمّى الانزياح التركيبي . ثم شرع البحث في تفصيل القول فيما عدّه بعض الأسلوبيين معضلة الانزياح ، و هو ما أعني به معياره الذي يُعْرف به ، و قد حاولت حلّ هذه المعضلة باعتماد جملة معايير تتعاضد فيما بينها على اكتشاف الانزياح

و جلائه . و خلصت بعد ذلك إلى الحديث عن وظيفة الانزياح . و هنا كان ثمة شيء من الربط بين وظيفة الانزياح وبين ما يقال عن وظيفة الأدب أو الفن عامة ، كما كان ثمة ربط بين الاهتمام بالمتلقي الذي كثر في هذا القرن و بين ما اعتبرته سببًا من وراء هـذا الاهتمام كامنًا في كثرة ما في أدب القرن العشرين من انزياحات تحتاج إلى متلق دربِ خبـير . فأمـا السبيل إلى هذا الربط فكان من مقولة أن الانزياح هو في أساسه موجّه إلى المتلقي ، فلمّا كثر في الأدب صار ذلك باعثًا على الاهتمام بمن إليه يوجّه . و خلـص البحـث إلى أن الوظيفة الرئيسة للانزياح ماثلة فيما يُحْدثه من مفاجأة تؤدي بالمتلقي إلى الغبطة و الإمتاع و إلى الإحساس بالأشياء إحساسًا متجدّدا .

المصادر و المراجع (*)

- **الآمدي ، الحسن بن بشر** : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح : السيد أحمد صقر ، ط ٢ دار المعارف بمصر ١٩٧٢ــ١٩٧٣.
- **إبراهيم ، زكريا** : هيجل أو المثالية المطلقة ، مكتبة مصر ، القاهرة (د . ت) .
- **إبراهيم ، عبد الله ، ورفيقيه** : معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، ط١ المركز الثقافي العربي بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩٠ .
- **إبراهيم ، نبيلة** : المفارقة ، مجلة فصول مج ٧ ع ٣ / ١٩٨٧.
- **ابن الأثير ، ضياء الدين** : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٩٣٩.
- **أدونيس ، علي أحمد سعيد** :
  - الثابت والمتحول ، ط ٣ دار العودة بيروت ١٩٨٠
  - زمن الشعر ؛ ط ٢ دار العودة بيوت ١٩٧٨.
- **أرسطو طاليس** :
  - فن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، ط مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة (د . ت) .
  - صنعة الشعر ، تر : شكري محمد عياد ، ط دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٧
- **إسماعيل ، عز الدين** :
  - التفسير النفسي للأدب ، ط ١ دار المعارف بمصر ١٩٦٣.

(*) يكون الكتاب مصدرًا حين أقتبس منه مما هو لصاحبه . فإذا اقتبست منه ما ليس لصاحبه عددته مــرجعًا . و قد جريت على هذا في أنحاء هذا البحث . فإذا تخلفت هذه القاعدة في بعض الأحيان فلأمر ما . ثم إنني جريت على إعادة ذكر عنوان الكتاب باسمه إذا كان مختصرًا .

- جماليات الالتفات ، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، المجلد الآخر ، ط النادي العربي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٠
- **ابن أبي الأصبع المصري** : تحرير التجبير ، تح : حفني محمد شرف القاهرة ١٩٦٣ .
- **الأصفهاني ، أبو الفرج** :
- الأغاني ، ط مصورة عن طبعة دار الكتب ، مؤسسة جمال بيروت د.ت
- الأغاني ، ط الساسي ، مطبعة التقدم بمصر ١٣٢٣هـ .
- **الأعرج ، زينب** : الدلالة الاجتماعية للشعر المغاربي ؛ السبعينيات نموذجًا ، أطروحة دكتوراه في كلية الآداب بجامعة دمشق ١٩٨٩
- **أغروس ، روبرت . وستانسيو ، جورج** : العلم في منظوره الجديد ، تر : كمال خلايلي ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٨٩
- **أفلاطون** : الجمهورية ، تر : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٤
- **إقبال ، محمد** : تجديد التفكير الديني في الإسلام ، تر : عباس محمود ، ط ٢ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٦٨ .
- **إليوت ، ت.س** : وظيفة النقد ، تر : إبراهيم حمادة ، ضمن كتاب : مقالات في النقد الأدبي ، دار المعارف بمصر (د . ت) .
- **أنجلر ، باربرا** : مدخل إلى نظريات الشخصية ، تر : فهد الدليم ، ط نادي الطائف الأدبي ١٩٩١
- **الأهواني ، عبد العزيز** :
- ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٢
- فن التوشيح ، ضمن كتاب : حركات التجديد في الأدب العربي ، لمجموعة باحثين ، ط دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٩
- **أولمان ، ستيفن** : دور الكلمة في اللغة ، تر : كمال بشر ، ط مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٥
- **إيفانكوس ، خوسيه ماريا بوثويلو** : نظرية اللغة الأدبية ، تر : حامد أبو أحمد ، ط١ مكتبة غريب القاهرة ١٩٩٢
- **الأيوبي ، محمد زكي** : القاموس الجغرافي الحديث ، ط ١ دار العلم للملايين ١٩٨٨.

- **بارت ، رولان :**
- قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، تر : عمر أوكان ، ط ١ أفريقيا الشرق الدار البيضاء ١٩٩٤.
- لذة النص ، تر : منذر عياشي ، ط مركز الإنماء الحضاري بحلب ١٩٩٣
- لذة النص ، تر : محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي ، نشر في مجلة العرب والفكر العربي مج١٠ ربيع ١٩٩٠ بيروت
- الكتابة في درجة الصفر ، تر: نعيم الحمصي ، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٠
- **بالمر ، ف . ر** : علم الدلالة ؛ إطار جديد ، تر : صبري إبراهيم السيد ، ط١ دار قطري ابن الفجاءة الدوحة ١٩٨٦
- **بامات ، حيدر** : مجالي الإسلام ، تر : عادل زعيتر ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي القاهرة
- **البحراوي ، سيد** : في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار الفكر الجديد القاهرة ١٩٨٨
- **برجسون ، هنري** : التطور المبدع ، تر : جميـل صليبا ، ط١ اللجنة اللبنانية لنشر الروائع بيروت ١٩٨١
- **بركة ، غسان** : معجم اللسانية ، ط١ منشورات جروس برس طرابلس لبنان ١٩٨٥
- **بشر ، كمال** : دراسات في علم اللغة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩
- **البعلبكي ، روحي رمزي** : معجم المصطلحات اللغوية ، ط ١ دار العلم للملايين بيروت ١٩٩٠
- **البعلبكي ، منير** : المورد ، ط دار العلم للملايين بيروت ١٩٨٤
- **بلمليح ، إدريس** : استعارة الباث واستعارة المتلقي ، ضمن كتاب : نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، ط مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ١٩٩٣
- **بليخانوف ، ج** : الأدب بين المادية والمثالية ، تر : حامد أبو حمداي ، ط ١ مكتبة المعارف بيروت١٩٥٦
- **بنيس ، محمد** : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ط١ دار التنوير بيروت ١٩٧٩
- **بوداغوف ، ر.أ** : ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب ، تر : يوسف حلاق ، ضمن كتاب : الأدب والعلوم الإنسانية ، لمجموعة ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٦

- **بوريف ، ل.ب** : طبيعة الأسلوب والتحليل الأسلوبي ، تر: محمد سعيد مضيه ، ضمن كتاب : البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني ، دار ابن رشد عمّان ١٩٨٦
- **بوفون ، جورج** : مقال في الأسلوب ، تر : أحمد درويش ، مجلة فصول ، مج ٥ ع ٣ / ١٩٨٥
- **تاديبه ، جان إيف** :
  - النقد الأدبي في القرن العشرين تر : منذر عياشي ، ط مركز الإنماء الحضاري بحلب ١٩٩٣
  - النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم مقداد ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٣
- **التجديبي ، نزار** : نظرية الانزياح عند جون كوهن ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع١ خريف ١٩٨٧
- **تشارلتن ، هـ . ب** : فنون الأدب ، تر : زكي نجيب محمود ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٥
- **تودوروف ، تزفيتان** :
  - الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بنت سلامة ، ط٢ دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٩٠
  - مفهوم الأدب ، تر : منذر عياشي ، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٠
- **توفيق ، مجدي أحمد** : مفهـوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣
- **التوني ، يوسف** : معجم المصطلحات الجغرافية ، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٧٧
- **ثعلب** : قواعد الشعر ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الحلبي القاهرة ١٩٤٨
- **ثورن ، ج . ب** :
  - النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي ، تر : شكري محمد عياد ، ضمن كتابه : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ط ٢ أصدقاء الكتاب القاهرة ١٩٩٦.
  - النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي ، ضمن كتاب : اللغة والخطاب الأدبي ، تر : سعيد الغانمي ، ط ١ المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ١٩٩٣
- **جابر ، يوسف حامد** : النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات ، الموقف الأدبي ، ع ٢٨٨ نيسان ١٩٩٥

- **الجارم ، علي و أمين ، مصطفى** : البلاغة الواضحة ، ط١٧ دار المعارف بمصر ١٩٦٤
- **جارودي ، روجيه** : واقعية بلا ضفاف ، تر : حليم طوسون ، ط دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٦٨
- **جاكوبسون ، رومان** :
  - محاضرات في الصوت والمعنى ، تر : حسن كاظم وعلي حاكم صالح ، ط١ المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٤
  - ما الشعر ؟ ، مجلة العرب والفكر العالمي ع١ شتاء ١٩٨٨
- **الجرجاني ، عبد القاهر** :
  - أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه محمود شاكر ، ط مطبعة المدني بالقاهرة ١٩٩١
  - دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود شاكر ، ط٢ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٨٩
- **الجرجاني ، القاضي علي بن عبد العزيز** : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي ، ط مصطفى البابي الحلبي بمصر (د . ت) .
- **الجرجاني ، الشريف** : التعريفات ، المطبعة الحميدية القاهرة ١٣٢١ هـ
- **الجطلاوي ، الهادي** : مدخل إلى الأسلوبية تنظيرًا وتطبيقًا ، ط عيون ، الدار البيضاء ١٩٩٢
- **ابن جني ، أبو الفتح عثمان** :
  - الخصائص ، تح : محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة والنشر بيروت ، د.ت
- **جودة ، جودة حسنين** : جغرافية البحار والمحيطات ، ط٣ منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٤
- **الجوهري ، إسماعيل بن حماد** : الصحاح ، تح : أحمد عبد الغفور عطار ، دار الكتاب العربي بمصر (د.ت) .
- **جويو ، جان ماري** : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، تر : سامي الدروبي ، ط ٢ دار اليقظة العربية دمشق ١٩٦٥
- **جيرو ، بيير** : الأسلوب والأسلوبية ، تر : منذر عياشي ، ط مركز الإنماء القومي بيروت (د.ت) .
- **حافظ ، صبري** :
  - تحولات في الشعر والواقع في السبعينات ، مجلة ألف ع ١١ سنة ١٩٩١

- مفهـوم الصـيغ المجـازية بين التراث العربي والنقد المعاصر ، مجلة ألف ع١٢ سنة ١٩٩٢
- **حسان ، تمام :**
- الأصول ؛ دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢
- البيان من روائع القرآن ، ط عالم الكتب بالقاهرة ١٩٩٣
- اللغة العربية والحداثة ، مجلة فصول مج ٤ ع ٣ / ١٩٨٤
- اللغة العربية ، معناها ومبناها ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣
- اللغة والنقد الأدبي ، مجلة فصول مج ٤ ع ١ / ١٩٨٤
- المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة ، مجلة فصول مج ٧ ع ٣ ، ٤ / ١٩٨٧
- **حلواني ، محمد خير** : النقد الأدبي والنظرية اللغوية ، مجلة المعرفة ، ع ٢٣٢ عام ١٩٨٤
- **الحمزاوي ، محمد رشاد** : في العربية والحداثة أو الفصاحة فصاحات ، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية تونس ١٩٨٢
- **خان ، وحيد الدين** : الإسلام يتحدى ، تر : ظفر الإسلام خان ، دون مكان طبع أو تاريخ
- **خضر ، عبد العليم :**
- الظواهر الجغرافية بين العلم والقرآن ، ط٢ الدار السعودية للنشر والتوزيع جدة ١٤٠٥هـ
- المنهج الإيماني للدراسات الكونية في القرآن الكريم ، ط٢ الدار السعودية جدة ١٩٨٥
- **الخفاجي ، ابن سنان** : سر الفصاحة ، تح : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة صبيح ١٩٥٣
- **الخولي ، محمد علي** : معجم علم اللغة النظري ، ط١ مكتبة لبنان بيروت ١٩٨٢
- **الداية ، فايز :**
- الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، دار الملاح بدمشق ١٩٧٨
- علم الدلالة بين النظرية والتطبيق ، ط ١ دار الفكر بدمشق ١٩٨٥

- **درو ، إليزابيت :** الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، تر : محمد إبراهيم الشوش ، ط١ مؤسسة فرانكلين بيروت ١٩٦١
- **درويش ، أحمد :**
  - الأسلوب والأسلوبية ، مجلة فصول ، مج ٥ ع ١ / ١٩٨٥
  - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، مكتبة الزهراء القاهرة (د.ت) .
- **دوارة ، فؤاد :** هكذا كتبوا ؛ تراجم ودراسات ، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦
- **دوسوسير ، فرديناند :** فصول في علم اللغــة العام ، تر : أحمد نعيم الكراعين ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية (د.ت) .
- **دياب ، حافظ :** جماليات اللون في القصيدة العربية ، مجلة فصول ، مج ٥ ع ٢ /١٩٨٥
- **أبو ديب ، كمال :**
  - الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧
  - في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٧
  - لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، مجلة فصول مج ٤ ع ٣ /١٩٨٤
- **دي بور ، ت . ج :** تاريخ الفلســفة في الإسلام ، تر : محمد عبد الهادي أبو ريدة ، ط ٤ القاهــرة ١٩٥٧
- **ديتشس ، ديفيد :** مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، تر : محمد يوسف نجم ، ط ١ دار صادر بيروت ١٩٦٧
- **ديريدا :** الاختلاف المرجأ ، تر : هدى عباد ، مجلة فصول ، مج ٦ ع ٣ / ١٩٨٦
- **ابن ذريل ، عدنان :**
  - عرض كتاب المدخل إلى التحليل الألسني للشعر، لمؤلفيه جويل تامين وجان مولينو، مجلة الموقف الأدبي ع ١٤١ــ١٤٣ كانون الثاني ــ آذار ١٩٨٣
  - النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٩
- **رابوبرت ، ا.س :** مبادئ الفلسفة ، تر : أحمد أمين ، ط ٦ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥٨
- **راضي ، عبد الحكيم :** نظرية اللغة في النقد العربي ، ط١ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٨٠

- **راي ، وليم** : المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، تر : يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ١٩٨٧
- **الربابعة ، موسى** : ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى ، مجلة أبحاث اليرموك مج ٨ ع ٢ / ١٩٩٠
- **الربيعي ، محمود** : في نقد الشعر ، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٥
- **الرخاوي ، يحيى** : جدلية الجنون والإبداع ، مجلة فصول ، مج ٦ ع ٤ / ١٩٨٦
- **رسل ، برتراند** : حكمة الغرب ، تر : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٨٣
- **رضا ، أحمد** : معجم متن اللغة ، دار مكتبة الحياة ١٩٥٨
- **أبو الرضا ، سعد** : في البنية والدلالة ، ط منشأة المعارف بالإسكندرية (د.ت) .
- **الروبي ، ألفت** : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ط١ دار التنوير بيروت ١٩٨٣
- **روبي ، ديفيد وجفرسون ، آن** : النظرية الأدبية الحديثة ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٢
- **الرومي ، جلال الدين** : مثنوي جلال الدين الرومي ، تر : محمد عبد السلام كفافي ، ط١ المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ١٩٦٦
- **ريتشاردز ، إ.ا** :
  - فلسفة البلاغة ، تر : ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ، نشر في مجلة العرب والفكر العالمي ، ع١٣، ١٤ ربيع ١٩٩١
  - مبادئ النقد الأدبي ، تر : مصطفى بدوي ، ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف ١٩٦٣
- **الزبيدي ، محمد مرتضى** : تاج العروس من جواهر القاموس ، تح : مجموعة من المحققين ، ط مطبعة حكومة الكويت
- **الزعبلاوي ، صلاح الدين** : مسالك القول في النقد اللغوي ، ط١ الشركة المتحدة للتوزيع دمشق ١٩٨٤
- **زكريا ، فؤاد** : دراسة لجمهورية أفلاطون ، دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧
- **الزمخشري** : الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل ، ط٢ مطبعة الاستقامة القاهرة ١٩٥٣
- **الزناد ، الأزهر** : دروس في البلاغة ، ط المركز الثقافي العربي ، بيروت الدار البيضاء ١٩٩٢
- **أبو زيد ، نصر حامد** : الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص ، مجلة فصول مج١ ع٣/ ١٩٨١

- **الزيدي ، توفيق :**
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ط١ الدار العربية للكتاب تونس ١٩٨٤
- مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ط سراس للنشر تونس ١٩٨٥
- **ساغان ، كارل :** الكون ، تر : نافع أيوب لبّس ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٣
- **ستاروبنسكي ، جان :** النقد والأدب ، تر : بدر الدين القاسم الرفاعي ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦
- **ستولينتز ، جيروم :** النقد الفني ، تر : فؤاد زكريا ، ط جامعة عين شمس ١٩٧٤
- **ستيس ، وولتر :** تاريخ الفلسفة اليونانية ، تر : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار الثقافة القاهرة ١٩٨٤
- **السعدني ، مصطفى :** العدول ؛ أسلوب تراثي في نقد الشعر ، ط منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩٠
- **سعيد ، خالدة :**
- الحداثة وعقدة جلجامش ، ضمن كتاب : قضايا وشهادات شتاء ١٩٩١
- الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول مج ٤ ع ٣ /١٩٨٤
- **سقال ، ديزيرة :** انحراف المعنى في النص الشعري ، كتابات معاصرة ، مج١ ع١ تشرين الثاني ١٩٨٨
- **السكاكي ، أبو يعقوب :** مفتاح العلوم ، ط٢ مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٩٩٠
- **سليكي ، خالد :** من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ، مجلة عالم الفكر ، مج٢٣ ع ١ ، ٢ سنة ١٩٩٤
- **سليمان ، فتح الله أحمد :** الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ط الدار الفنية بالقاهرة ١٩٩٠
- **السماوي ، أحمد :** بين الحوارية والمناجاتية في سرد حسين ، كتاب علامات مج٤ ج ١٣ سنة١٩٩٤
- **السيد ، شفيع :** الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، ط دار الفكر العربي القاهرة (د.ت) .
- **شبلنر ، برند :** علم اللغة والدراسات الأدبية ؛ دراسة الأسلوب ، البلاغة ، علم اللغة النصي ، تر : محمود جاد الرب ، ط١ الدار الفنية بالقاهرة ١٩٩١
- **شريم ، جوزيف ميشال :** دليل الدراسات الأسلوبية ، ط١ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٤

- **الشكلانيون الروس** : نظرية المنهج الشكلي ، تر : إبراهيم الخطيب ، ط ١ الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٢.
- **شلق ، علي** : أبو نواس بين التخطي والالتزام ، ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٨٢
- **الشمعة ، خلدون** :
  - الشمس والعنقاء ؛ دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٤
  - المنهج والمصطلح ، مداخل إلى أدب الحداثة ، ط اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٩
- **شولز ، روبرت** : البنيوية في الأدب ، تر : حنا عبود ، ط اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٤
- **صبري ، مصطفى** : موقف العقل والعلم والعــالم من رب العالميــن ، ط١ عيسى البابي الحلبي القاهرة ١٩٥٠
- **الصفدي ، مطاع** : الحداثة / ما بعد الحداثة ، مجلة الفكر الربي المعاصر ، ع ٥٤ – ٥٥ آب أوغسطس ١٩٨٨.
- **صمود ، حمادي** :
  - التفكير البلاغي عند العرب ، ط الجامعة التونسية ١٩٨١
  - في مقتضيات التعامل مع النص ، كتاب علامات الدوري مج٢ ع٥ سنة ١٩٩٢
  - في نظرية الأدب عند العرب ، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٠
  - المفاضـــلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها ، ضمن : قـــراءة جديدة لتراثنا النقدي ، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة المجلد الآخر ١٩٩٠
  - الوجه والقفا ؛ في تلازم التراث والحداثة ، ط١ الدار التونسية للنشر ١٩٨٨
- **صولة ، عبد الله** :
  - الأسلوبية الذاتية أو النشوئية ، مجلة فصول مج ٥ ع ١ / ١٩٨٥
  - شعرية الكلمات وشعرية الأشياء ، ضمن كتاب : دراسات في الشعريـــة : الشـــابي نموذجًا ، لمجموعة ، ط بيت الحكمة تونس ١٩٨٨
  - فكرة العدول في البحوث النقدية المعاصرة ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع١ خريف ١٩٨٧

- **ضيف ، شوقي :**
  - البحث الأدبي ، ط١ دار المعارف بمصر ١٩٧٢
  - في النقد الأدبي ، ط دار المعارف بمصر ١٩٦٢
- **الطرابلسي ، أمجد :** آراء قديمــة حديثة في لغة الشعر ، مجلة الموقف الأدبي ع١٨١ ــ ١٨٢ ــ ١٨٣ أيار ــ تموز ١٩٨٦
- **ظاهر ، أحمد جمال :** البحث العلمي الحديث ، ط٢ دار الفكر عمان ١٩٨٤
- **عبد البديع ، لطفي :**
  - التركيــب اللغوي للأدب ؛ بحث في فلسفة اللغــة والاستطيقــا ، ط مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٧٠
  - جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه ، مجلة فصول مج٦ ع ٤ /١٩٨٦
  - دراما المجاز ، مجلة فصول مج ٦ ع ٢ /١٩٨٦
  - فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث ، ط٢ النادي الثقافي بجدة ١٩٨٦
- **عبد الحميد ، شاكر :** المرض العقلي والإبداع الأدبي ، مجلة عالم الفكر ، مج١٨ ع١/ ١٩٨٧
- **عبد الرحمن ، نصرت :** في النقد الحديث : دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية ، ط ١ مكتبة الأقصى عمان ١٩٧٩
- **عبد اللطيف ، محمد حماسة :** ظواهر نحوية في الشعر الحديث : ط١ مكتبة الخانجي بمصر ١٩٩٠
- **عبد الله ، محمد حسن :**
  - الصورة والبناء الشعري ، ط دار المعارف بمصر ١٩٨٠
  - اللغة الفنية ، دار المعارف بمصر ١٩٨٥
- **عبد المطلب ، محمد :**
  - البلاغة والأسلوبية ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥
  - بناء الأسلوب في شعر الحداثة ؛ التكوين البديعي ، ط١ دار المعارف بمصر ١٩٩٣
  - جدلية الإفراد والتركيب ، ط القاهرة (د . ت) .
  - ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة ، مجلة فصول مج٨ ع٣ ، ١٩٨٨/٤
  - العلامة والعلامية ؛ دراسة في اللغة والأدب ، ط الوطن العربي (د.ت) .
  - قضايا الحداثة عند عبد القاهر ، القاهرة ١٩٩٠

- **عبد النور ، جبور :** المعجم الأدبي ، ط١ دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩
- **العجلوني ، إسماعيل بن محمد :** كشف الخفاء ومزيل الالباس عمّا اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس ، ط٤ مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨٥
- **عزاوي ، نعمة رحيم :** النقد اللغوي عند العرب ، ط١ وزارة الإعلام بغداد ١٩٧٨
- **عزت ، علي :** علم الأسلوب ومشاكل التحليل اللغوي ، مجلة الفكر المعاصر ، ع٨٠ اكتوبر ١٩٧١
- **العسكري ، أبو هلال :** الصناعتين ، تح : علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط عيسى البابي الحلبي القاهرة ١٩٥٢
- **عصفور ، جابر :**
  - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط٢ دار التنوير بيروت ١٩٨٣
  - مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، ط٣ دار التنوير بيروت ١٩٨٣
- **عكام ، فهد :** نحو تأويل تكاملي للنص الشعري ، مجلة فصول مج٨ ع٣، ١٩٨٨/٤
- **علوش ، سعيد :**
  - بعض مفاهيم انزياحات المصطلح النقدي في الخطاب الأدبي المعاصر ، بحث قدم إلى المؤتمر الأدبي الخامس بجامعة اليرموك عام ١٩٩٤
  - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٨٥
- **عمر ، أحمد مختار :**
  - البحث اللغوي عند العرب ، ط٤ عالم الكتب بالقاهرة ١٩٨٢
  - علم الدلالة ، مكتبة دار العروبة الكويت ١٩٨٢
- **عناني ، محمد محمد :** النقد التحليلي ، ط مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة د.ت
- **العوا ، عادل :** تصدير كتاب إيتين جلسون : مدرسة الآلهات ، ط الشركة العربية للطباعة والنشر دمشق ١٩٦٥
- **عوض الكريم ، مصطفى :** فن التوشيح ، ط١ دار الثقافة بيروت ١٩٥٩
- **العوفي ، نجيب :** جدل القراءة ، ط دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ١٩٨٣

- **عياد ، شكري محمد :**
- الإبداع الأدبي ، محاضرة مطبوعة ضمن الموسم الثقافي لجامعة اليرموك / إربد ١٩٨٧/٨٦ ط ١٩٨٨
- اتجاهات البحث الأسلوبي ، دراسات أسلوبية : اختيار وترجمة وإضافة ، ط ٢ أصدقاء الكتاب القاهرة ١٩٩٦
- دائرة الإبداع ؛ مقدمة في أصول النقد ، ط١ دار إلياس القاهرة ١٩٨٧
- اللغة والإبداع ؛ مبادئ علم الأسلوب العربي ، ط انترناشينال برس بالقاهرة ١٩٨٨
- مدخل إلى علم الأسلوب ، ط ٢ أصدقاء الكتاب القاهرة ١٩٩٢.
- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٣
- **عياشي ، منذر :** مقالات في الأسلوبية ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٠
- **عيد ، رجاء :** البحث الأسلوبي ، ط منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩٣
- **العيد ، يمنى :**
- في القول الشعري ، ط١ دار توبقال الدار البيضاء ١٩٨٧
- في معرفة النص ، ط٣ دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٥
- **الغذامي ، عبد الله :**
- الخطيئة والتكفير ، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٨٥
- القصيدة والنص المضاد ، ط المركز الثقافي العربي بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩٤
- المشاكلة والاختلاف ، ط المركز الثقافي العربي بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩٤
- **الغزالي ، أبو حــامد :** محك النظر ، بيروت ١٩٦٦
- **غزول ، فريال جبوري :** العالم والنص والناقد ، مجلة فصول مج٤ ع١
- **فابر ، بول وبايلون ، كريستيان :** مدخل إلى الألسنية ، ط١ المركز الثقافي العربي بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩٢
- **الفارابي ، أبو نصر :**
- جوامــع الشعر ، طبع في نهاية : تلخيص أرسطوطاليس في الشعر ، لابن رشد ، تح : محمد سليم سالم ، ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة ١٩٧٢
- **فاليري ، بول :**
- الشعر الصافي ، ضمن كتاب : الرؤيا الإبداعية ، مجموعة مقالات أشرف على جمعها هالسكل بلوك وهيرمان سالنجر ، تر : أسعد حليم ، سلسلة الألف كتاب القاهرة ١٩٦٦

- في الشعر ، ضمن كتاب : من النقد الفرنسي ، تر : محمد روحي فيصل ، ط اليقظة دمشق (د . ت) .
- **فتوح أحمد ، محمد :**
- جدليات النص ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٢ ع ٣ ، ٤ / ١٩٤٤
- شعر المتنبي ؛ قراءة أخرى ، ط دار المعارف بمصر (د.ت) .
- **فراي ، نورثروب :** نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، تر : حنا عبود ، ط١ دار المعارف بحمص ١٩٨٧
- **فرويد ، سيجموند :** نظرية الأحلام ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ١٩٨٠
- **فضل ، صلاح :**
- إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٧
- طراز التوشيح بين الانحراف والتناص ، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي المجلد الآخر
- بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٢
- شفرات النص ، ط دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة ١٩٩٠
- علم الأسلوب ؛ مبادئه وإجراءاته ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط ٢ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٨٠
- نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ، مجلة عالم الفكر مج٢٢ ع٣، ٤ سنة١٩٩٤
- **فك ، يوهان :** العربية ؛ دراسات في اللغة واللهجات والأساليب ، تر : رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٨٠
- **فندريس :** اللغة ، تر : عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٠
- **فوكو ، ميشيل :**
- حفريات المعرفة ، تر : سالم يفوت ، ط المركز الثقافي العربي بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٨٧
- الكلمات والأشياء ، ط مركز الإنماء القومي بيروت ١٩٩٠

- **الفيروزآبادي** : القاموس المحيط ، ط مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٨٦
- **فيصل ، شكري** : المجتمعات الإسلامية في الشعر القرن الأول ، ط دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٦
- **فيكو ، جان باتيستا** : منطق اللغة ، تر : سلامة محمد ، مجلة ألف ع١ سنة ١٩٨١
- **قاسم ، سيزا وأبو زيد ، نصر حامد** : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ــ مقالات مترجمة ودراسات ، دار الياس القاهرة (د.ت) .
- **القاسمي ، علي** : مقدمة في علم المصطلح ، بغداد ١٩٨٥
- **القرطبي** : الجامع لأحكام القرآن ، ط ٣ دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧
- **القشيري ، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن** : الرسالة القشيرية ، تح : عبد الحليم محمود ومحمود ابن الشريف ، ط١ دار الكتب الحديثة ، القاهرة ١٩٦٦
- **القط ، عبد القادر** : مفهوم الشعر عند العرب ، تر : عبد الحميد القط ، دار المعارف بمصر ١٩٨٢
- **قطوس ، بسام** : مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني : " وجوه دخانية في مرايا الليل " ، مجلة دراسات ، مج ١٩ ع١ /١٩٩٢
- **كابانس ، جان لوي** : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، تر : فهد عكام ، ط١ دار الفكر بدمشق ١٩٨٢
- **كاروج ، ميشيل** : أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، تر : الياس بديوي ، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣
- **كاظم ، حسن** : مفاهيم الشعرية ، ط١ المركز الثقافي العربي ، بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩٤
- **كامل ، فؤاد** : الفرد في فلسفة شوبنهور ، ط دار المعارف بمصر ١٩٦٣
- **الكبيسي ، طراد** : الانحراف في لغة الشعر ؛ المجاز والاستعارة ، مجلة الأقلام ع٨ سنة ١٩٨٩
- **كروتشه ، بنديتو** : علم الجمال ، تر : نزيه الحكيم ، المطبعة الهاشمية دمشق ١٩٦٣
- **كريك ، فرانسيس** : طبيعة الحياة ، تر : أحمد مستجير ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٨٨
- **كريستيفا ، جوليا** : علم النص ، تر : فريد الزاهي ، ط١ دار توبقال ــ الدار البيضاء ١٩٩١

- **كشاجم** : أدب النديم ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٢٩٨هـ
- **كوفمن ، سارة** : طفولة الفن ، تر : وجيه أسعد ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٩
- **كولريدج** : النظرية الرومانتيكية في الشعر ؛ سيرة أدبية لكولريدج ، تر : عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ١٩٧١
- **كون ، توماس** : بنية الثورات العلمية ، تر : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٢
- **كوهن ، جان** :
  - بناء لغة الشعر ، تر : أحمد درويش ، ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٩٣
  - بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، ط١ دار توبقال للنشر ــ الدار البيضاء ١٩٨٦
  - اللغة العليا ؛ النظرية الشعرية ، تر : ط ١ المجلس الأعلى للثقافة بمصر ١٩٩٥.
- **الكيلاني ، مصطفى** : وجود النص الأدبي / نص الوجود ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع ٥٤- ٥٥/ ١٩٨٨
- **لافرين ، يانكو** : الرومانتيكية و الواقعية ، تر : حلمي راغب حنا ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
- **لوفافر ، هنري** : ما الحداثة ؟ ، تر : كاظم جهاد ، ط دار ابن رشد بيروت ١٩٨٣
- **ليفن ، سمويل** : البنيات اللسانية في الشعر ، تر : محمد الولي وخالد التوزاني ، منشورات الحوار الأكاديمي ١٩٨٩
- **ليفن ، هاري** : انكسارات ؛ مقالات في الأدب المقارن ، تر : عبد الكريم محفوض ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٠
- **مارتينييه ، أندريه** : مبادئ اللسانيات العامة ، تر : أحمد الحمو ، ط وزارة التعليم العالي دمشق ١٩٨٥
- **الماكري ، محمد** : الشكل والخطاب ؛ مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط١ المركز الثقافي العربي بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩١
- **ابن مالك** : تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، تح : محمد كامل بركات ، ط دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧
- **ماهر ، مصطفى** : صفحات خالدة من الأدب الألماني ، دار صادر بيروت ١٩٧٠

- **المبارك ، محمد** : خصائص العربية ومنهجها الأصيل في التجديد والتوليد ، ط معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة ١٩٦٠
- **محمود ، زكي نجيب** : أيام في أمريكا ، ط٢ مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٧
- **ابن المدبر** : الرسالة العذراء ، تح : زكي مبارك ، ط دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣١
- **المزيني ، حمزة قبلان** : المشكل غير المشكل ؛ قضية المصطلح العلمي ، كتاب علامات مج٢ ع٨ سنة ١٩٩٣
- **المسدي ، عبد السلام** :
  - الأسلوبية والأسلوب ، ط٤ دار سعاد الصباح القاهرة ١٩٩٣
  - الأسلوبية وقيم التباين ، مجلة الموقف الأدبي ، ع٢٠١
  - التفكير اللساني في الحضارة العربية ، ط١ الدار العربية للكتاب تونس ١٩٨١
  - تقديم كتاب ريفاتير "محاولات في الأسلوبية الهيكلية" مجلة الحوليات التونسية ع١٠ سنة ١٩٧٣
  - قاموس اللسانيات ، ط الدار العربية للكتاب تونس ــ طرابلس الغرب ١٩٨٤
  - اللسانيات وأسسها المعرفية ، ط١ الدار التونسية للنشر والدار الوطنية للكتاب الجزائر ١٩٨٦
  - النقد الأدبي وانتماء النص ، كتاب علامات الدوري مج١ ع٤ / ١٩٩٢
  - النقد والحداثة ، ط١ دار الطليعة بيروت ١٩٨٣
- **مشبال ، محمد** : مقولة "النوع" وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة ، مجلة فصول ، مج ١١ ع ٤ /١٩٩١
- **المصري ، عبد الفتاح** : أسلوبية الفرد ، مجلة الموقف الأدبي ، ع١٣٥ــ١٣٦ تموز ــ آب ١٩٨٢
- **مصلوح ، سعد** :
  - الأسلوب ؛ دراسة إحصائية لغوية ، ط٣ عالم الكتب القاهرة ١٩٩١
  - دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب القاهرة ١٩٨٠
  - مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية ، ضمن : قراءة جديدة لتراثنا النقدي لمجموعة باحثين ، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٠

- النص الأدبي ؛ دراسة أسلوبية إحصائية ، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩١
- **مفتاح ، محمد :**
- تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص ، ط دار التنوير بيروت ١٩٨٥
- التلقي والتأويل ؛ مقاربة نسقية ، ط ١ المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ١٩٩٤
- في سيمياء الشعر القديم ، ط١ دار الثقافة الجديدة الدار البيضاء ١٩٨٢
- مجهول البيان ، ط١ دار توبقال المغرب ١٩٩٠
- **مكاوي ، عبد الغفار :**
- ترجمة الشعر ، مع نماذج من شعرنا العربي الحديث المترجم إلى الألمانية ، مجلة فصول ، مج ٨ ع ٢ / ١٩٨٨
- ثورة الشعر الحديث ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- **مندور ، محمد :**
- في الأدب والنقد ، ط ٥ دار نهضة مصر (د . ت) .
- النقد المنهجي عند العرب ، ط دار نهضة مصر (د . ت) .
- **المهنا ، عبد الله :** الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، مج ١٩ ع ٣ اكتوبر ــ ديسمبر ١٩٨٨
- **المهيري ، عبد القادر . والمسدّي ، عبد السلام . وصمود ، حمادي :** النظريات اللسانية والشعرية من خلال النصوص ، ط الدار التونسية للكتاب ١٩٨٥
- **موكاروفسكي :** اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، تر: ألفت الروبي ، مجلة فصول مج ٥ ع ١ / ١٩٨٥
- **مومني ، قاسم :** نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، ط ١ دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٨٢
- **مونان ــ جورج :** مفــاتيح الألسنية ، تر : الطيب البكوش ، منشورات سعيدان تونس ١٩٩٤
- **ناجي ، مجيد عبد الحميد :** الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ط١ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٨٤
- **أبو ناضر ، موريس :** إشارة اللغة ودلالة الكلام ؛ أبحاث نقدية ، دار مختارات بيروت ١٩٩٠

- **ناصف ، مصطفى :**
  - البلاغة واللغة والميلاد الجديد ، فصول مج ٩ ع ٣ ، ٤
  - الصورة الأدبية ، دار مصر للطباعة القاهرة (د.ت) .
  - اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٨٩
  - اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة ١٩٩٥
  - المقدرة اللغوية في النقد العربي ، ضمن كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدي مج١
  - نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم بالقاهرة ١٩٦٥
  - الوجه الغائب ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣
- **ابن نبي ، مالك :** الظاهرة القرآنية ، تر : عبد الصبور شاهين ، ط١ داو العروبة بالقاهرة ١٩٥٨
- **النفري :** المواقف ، تح : آربري ، القاهرة ١٩٣٤
- **نويل ، إميل :** المادة كما ترى اليوم ، تر : وائل أتاسي ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٥
- **النويهي ، محمد :**
  - قضية الشعر الجديد ، ط ٢ مكتبة الخانجي ودار الفكر بالقاهرة ١٩٧١
  - نفسية أبي نواس ، ط ٢ مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٠
- **نيكلسون ، ايين :** الزمان المتحول ، ضمن كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ ، لمجموعة مؤلفين ، تر : فؤاد كامل ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٢
- **هاف ، كراهام :** الأسلوب والأسلوبية ، تر : كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية بغداد ١٩٨٥
- **هانيريكس ، فلفهارت :** يد الشمال ؛ آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح " استعارة " في الكتابات المبكرة في النقد العربي ، تر : سعاد المانع ، مجلة فصول ، مج١٠ ع ٣ ، ٤ / ١٩٨٩
- **هدارة ، مصطفى :** مشكلة السرقات في النقد العربي ، ط الأنجلو المصرية ١٩٥٨
- **ابن هشام :** مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تح : مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، دار الفكر بيروت (د.ت) .
- **هلال ، محمد غنيمي :** النقد الأدبي الحديث ، ط دار الثقافة ودار العودة بيروت ١٩٧٣
- **هو ، جراهام :** مقالة في النقد ، تر : محيي الدين صبحي ، ط المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية دمشق ١٩٧٣

- **هوكنغ ، ستيفن . و بوزلو ، جون** : العبقري والكون ، تر : إبراهيم فهمي ، كتاب الهلال القاهرة العدد ٤٩٨
- **هولب ، روبرت** : نظرية التلقي ؛ مقدمة نقدية ، تر : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٤
- **هويسمان ، دينيس** : علم الجمال ، تر : أميرة حلمي مطر ، ط سلسلة الألف كتاب القاهرة (د.ت)
- **الواد ، حسين** : في مناهج الدراسة الأدبية ، ط سراس للنشر تونس ١٩٨٥
- **وارين ، أوستن ، وويليك ، رينيه** : نظرية الأدب ، تر: محيي الدين صبحي ، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بدمشق ١٩٧٢
- **الوعر ، مازن** : دراسات لسانية وتطبيقية ، ط١ دار طلاس دمشق ١٩٨٩
- **ابن وكيع التنسي** : المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره ، تح : محمد رضوان الداية ، دار قتيبة بدمشق ١٩٨٢
- **الولي ، محمد** : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ط١ المركز الثقافي العربي بيروت ــ الدار البيضاء ١٩٩٠
- **ابن وهب** : البرهان في وجوه البيان ، تح : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، ط١ مطبعة العاني بغداد ١٩٦٧
- **وهبة ، مجدي والمهندس ، كامل** : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط ٢ مكتبة لبنان بيروت ١٩٨٤
- **وهبة ، مراد** : المعجم الفلسفي ، ط ٣ دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٩
- **ويلرايت ، فيليب** : هيراقليطس ، تر : عبده الراجحي ، ضمن كتاب هيراقليطس فيلسوف التغير ، تأليف : علي سامي النشار ومحمد علي ريان وعبده الراجحي ، ط ١ دار المعارف بمصر ١٩٦٩
- **ويمزات ، ويليام . و بروكس ، كلينث** : النقد الأدبي ؛ تاريخ موجز ، تر : محيي الدين صبحي ، ط جامعة دمشق ١٩٧٣ــ١٩٧٦
- **وينبرغ ، ستيفن** : الدقائق الثلاث الأولى من عمر الكون ، تر : وائل الأتاسي ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٦
- **اليافي ، نعيم** :
  - الانزياح والدلالة ، جريدة الأسبوع الأدبي ع ٤٥١ ، ١٦ شباط ١٩٩٥

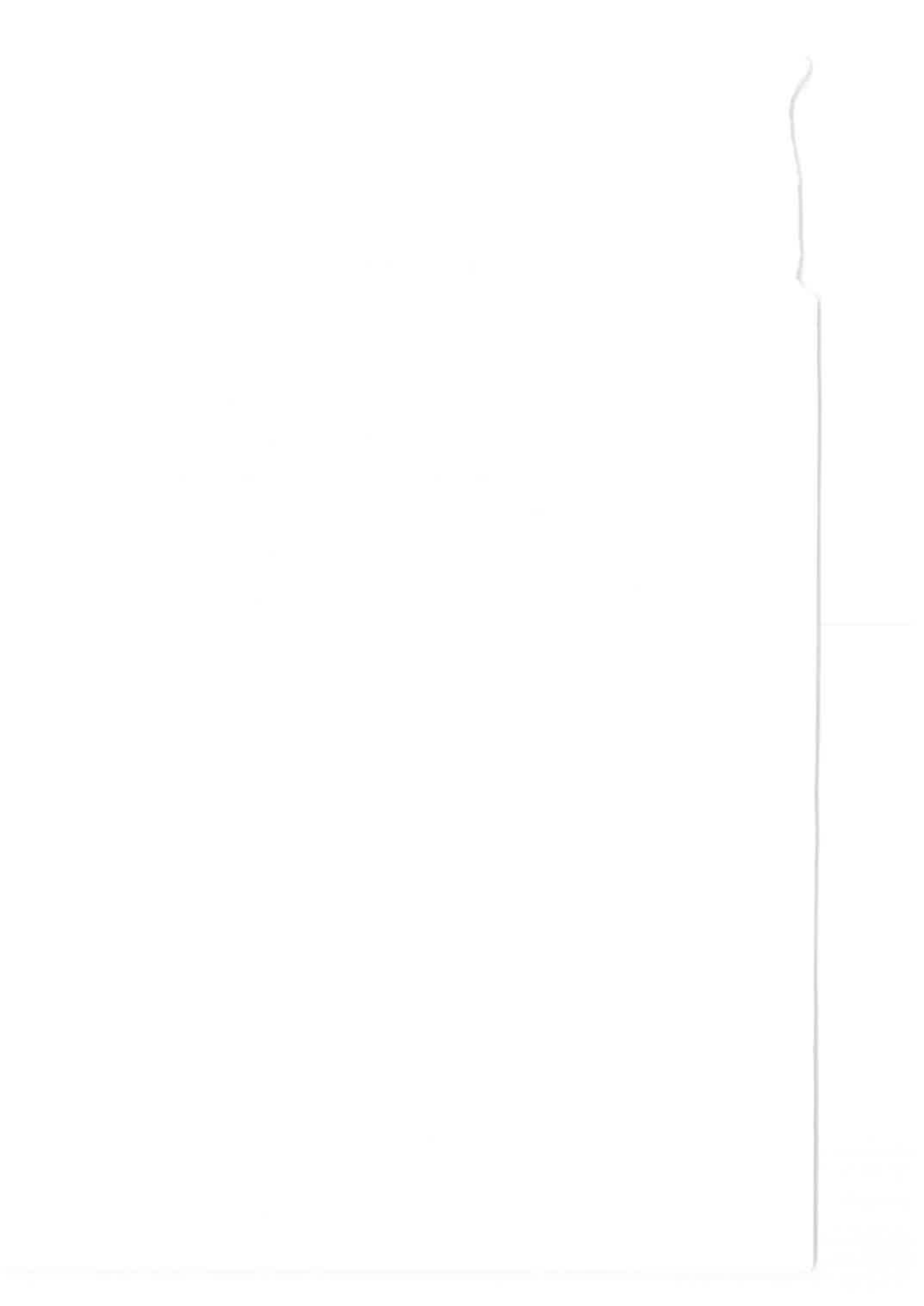
- أوهاج الحداثة ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٣
- تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٣
- المغامرة النقدية ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٣
- مفهوم الشعرية العربية ؛ الشعر السوري أنموذجًا ، مجلة المعرفة ع ٣٨٠ أيار ١٩٩٥
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٢
- **اليوسفي ، لطفي :** في بنية الشعر العربي المعاصر ، ط سراس للنشر تونس ١٩٨٥

المراجع الأجنبية

- **Le Grand Rober . De La Langue Francaise . Canada 1985**
- **T.Todorov , O. Ducrot : Encyclopedic Dictionary of the sciences of language , Johns Hopkins University Press , Baltimore and London , 1983**

الفهرست

الفصل الثاني :



السيرة الذاتية

- د. أحمد محمد ويس
- من مواليد حلب سنة ١٩٦٨ م.
- دكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة حلب سنة ١٩٩٩م بمرتبة الشرف.
- مدرس النقد ونظرية الأدب في قسم اللغة العربية بجامعة حلب.
- نشر له في الدوريات والمجلات العربية أكثر من ثلاثين بحثاً.
- صدر له من الكتب:

١ — الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ط اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٢ م.

٢ — ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي؛ بحث في المشاكلة والاختلاف، ط وزارة الثقافة دمشق ٢٠٠٢ م.

٢٠٠٥/٥/٧٢٩